西方传统 经典与解释
CLASSIC & INTERPRETATION
HERMES
刘小枫◉主编

德语美学文选·下卷

Reading German Aesthetics from 1760-1990

刘小枫◉选编

华东师范大学出版社

西方传统 经典与解释

C L A S S I C & I N T E R P R E T A T I O N

HERMES

刘小枫◉主编

德语美学文选·下卷

Reading German Aesthetics from 1760-1990

刘小枫◉选编

華東師範大學出版社

目　录

婴儿的微笑与理解他人的问题[①]

戈尔德施泰因 著

刘冬梅 译 刘小枫 校

婴儿的第一次微笑往往受到特别的关注，成为科学研究的课题，并非因为这是婴儿期最动人的现象，而是因为这微笑似乎表示婴儿第一次向另一个人表达感情。这恰好可以澄清相互理解这一十分复杂的问题。

婴儿的第一次微笑往往被认为是表现婴儿愉快生活的喜人现象而受到青睐。关于这一点，我想引用罗马诗人维吉尔的第六田园诗中第 60～63 行，这些诗句在家庭庆祝会上经常传诵。诗人说，婴儿的微笑显示了婴儿的快乐。他慨叹："谁不向母亲微笑，谁就永远享受不到与上帝同桌或与女神同寝的荣耀。"接着，诗人对婴儿说："小宝贝，开始用微笑欢迎母亲吧！小宝贝，9 个月来，你给母亲带来了多少辛劳，开始微笑吧，小宝贝。"

一个人要想理解婴儿的微笑现象，他应该注意到有时候婴儿的微笑并非真正的微笑。人们看到婴儿的其他面部表象，常常认为这就是微笑，其实这与真正的微笑是迥然不同的。这些面部活动更为分散，与面部的一定部位，如眼睛、鼻子、嘴巴没有

---

① 译自 K. Goldstein：*Selected papers/Ausgewählte Schriften*，1971。

什么特别的联系。这些活动是不规则的,不协调的。

另外,微笑必须与大笑区别开来。婴儿期不会出现大笑。大笑是一种更为强烈的反应,一个突如其来的动作,是非常高兴的结果,是极度兴奋的表现。它伴随着一种类似被动的感觉,完全轻松的心情;大笑不仅与面部有关,而且经常或多或少地伴有全身的不协调的动作。可以说既不是对外界真正感兴趣,甚至与外界毫不相干。大笑是一种完全放松的动作。

鉴于婴儿微笑的一般现象,我们倒是这样以为:刺激婴儿微笑的事物以及婴儿微笑时的感受也许与成年人的微笑现象是相同的。然而,我们真是这样看待这同一现象的吗?我们是否忽视了一些特别的差异?尽管有一些相似之处,我们以对婴儿与成人之间个性的差别的认识来看待这些根本不同现象的设想不是更为可靠吗?对婴儿与成人微笑的异同的更充分的认识,也许首先对解释成年人的微笑是有用的。在我们的阐述中,我们推崇布伊腾蒂基(Buytendijk)的观点。我们澄清微笑的一般现象,很大程度得益于他。

微笑的表情主要与面部有关。它们是柔和的、缓慢的、十分协调的,给人以满意、安详的印象,稍微显得激动,似乎期待着令人愉快的事物。如布伊腾蒂基所说,微笑表达了邂逅友人的感受——期待着将要发生的令人愉快的事,相约去会见朋友。这就像我们感受的当我们期待一个令人欣喜而又还没有获悉的消息的时候的那种内心的喜悦。同时,它也表达了某种不确切、某种担心的感受:期望也许会落空。令人愉快的相逢表现为咧嘴而笑;有可能碰见一位朋友则表现为拘谨的、不易察觉的闭嘴而笑。这种令人愉快的事似乎引起了自己和旁人之间的友好感情。这种感情是欣喜的巨大源泉。

毫无疑问,尽管在正常的婴儿状态中,微笑是屡见不鲜的,

但是，第一次微笑的时间问题却有不同的意见。比勒(Bühler)观察到微笑出现在第十天，施比茨(Spitz)和沃尔夫(Wolf)认为是在第八天。其他人的观察较之或早或迟一些。施比茨指出：没有理由怀疑出生后就会微笑的可能性。这也许是对的。但是我不同意有些作者的看法。他们认为微笑与观察到的婴儿的其他有意识的动作是一回事。如皱眉、张嘴、闭嘴、伸舌、扭曲面孔以及胳膊，大腿、身躯的不规则的动作。微笑与这些动作是有区别的。这些动作究竟是不是有意识的动作似乎还值得怀疑。这些活动是不加区别地对各种刺激的反应。而真正的有意识的动作与明确的刺激物的特征有关。过了头几个月，这些动作不再出现，而微笑一般来讲却多了起来。

大约在第三个月，一个明确的刺激物的特征就能逗引婴儿微笑。只有这种婴儿才显示了同其他有意识的动作的区别，即区别于高兴的感受或对食物、玩具的反应。

据说，微笑是基于一种满足特别需要的期望的。期望对于成年人的微笑或许是重要的。但并不能认为在期望这个动作还不曾存在的发展阶段，婴儿的微笑也是如此。

同样，我们应该摈弃微笑是基于模仿这种设想。这时候的婴儿还不会模仿任何事物。微笑是自然而然的现象也是对模仿理论的否定。

凯拉(kaila)说过，特别能刺激微笑的是两眼、鼻子、前额这些脸上的动作，伴随面部的其他活动。例如说话或者点头。这些刺激物的特征必须是清楚的；因为侧一下头就能立即让微笑停止。没有上面提到的面部的这些同时的动作就不成其为微笑。另一方面，由于明显的刺激引起了像反射动作一样的反应。依据这种刺激物的特征，人们就会认为这些刺激物准是生动的人的面孔，这个人想要靠头部的动作与这婴儿接触。如果这样

意味着婴儿的微笑反映了成人微笑的友好表情的话,这种解释与有些观察的现象是不相符的。这些观察表明:个别人的微笑未必具有通常所说的微笑的感情。这种成人与婴儿微笑之间的联系在施比茨和卡特(Kathe)沃尔夫的更新的试验性研究后,变得尤其不可信。这些试验表明:微笑是由变形很厉害的人的面孔引起的。此外,像人一样大小的木偶同样具有这种作用。只要保持某些完形的特征,也就是说,如果这个刺激物有一个像脸一样的、有两只假眼睛的面罩,或者这木偶被牵动着像是在点头,就能引起微笑。

婴儿对面具或木偶的感觉如何,这不十分清楚。这种感受是否真的和对人的面孔的反应不同?我们的感受不一样并非意味着婴儿的感受也是如此。我们倒想更确切地说,婴儿的微笑是由一个明确的刺激物的特征而不是由另一个人引起的。我们可以设想这刺激物与反应之间存在何种联系呢?我想我们可以认为这一阶段的微笑是基于一种本能的机械动作。就像我们观察的这个时期其他的对刺激物的有规律的反应一样,是在本能的机械动作的基础上发展的。这种设想确实没有解释微笑是发自自然的原因以及人的面孔为什么尤其能够引起微笑的原因。

我们将会看到,当我们从更完善的生物学的观点看待微笑时,我们就能够理解这些乃至别的现象。我们发现在这一过程中,从这一假设入手是恰当的:婴儿微笑的反应和成人的一样,是由愉快感受引起的。在这一点上,有两个问题:婴儿为什么愉快?这种感受与外界有什么联系?

当我们看待婴儿的机械的微笑时,我们可以说,这是婴儿与一个明确的刺激物接触的机械的动作。我们从别的实验中知道:本能的动作是对刺激物的需要及其婴儿的能力的恰当表示。

我可以说明:个人无须感受“自我”或“外界”就可以有这种

恰当的表示。它是婴儿与“外界”的客观统一。当婴儿由于一种明确的内心感受(愉快感受)而微笑的时候,就会有这种恰当的表示。人们应该说,婴儿的第一次微笑是婴儿与世界之间的客观的、正确的联系。尤其是母亲脸上的表情,流露了微笑和在所有正常情况下的愉快感受。

既然微笑或许是一种恰当的表示,它就与特别的对象没有联系。因此,我们可以这样理解:它与各种客观事物有关。例如,当婴儿感到满足的时候,好的天气,熟睡中,也就是说,在所在正常条件下的这些状态中——婴儿与环境处于正常关系的时候。

关于这一点,我们谈谈另一种现象也许是恰当的:婴儿与外界的客观联系的影响。这个现象当中,有意识的动作融合明确的感受的,无须认识自我,认识外界,认识自我与外界的关系而出现。这种现象就是不安。如同我们所说,这种现象以无须认识自我与外界的关系的存在为先决条件。的确,在这种情形下,这种关系导致一种不恰当的、不真实的反应:我们称为大变动条件的现象。在婴儿不能以正确的方式应付外界需求的情况下,就会出现这种现象。我们可以说,在这种情况下,婴儿既没有意识到造成不安的外界条件,也没有意识到是客观的不规则的行为引起不安。再重复一遍:在这两种现象中,在不安与微笑中,婴儿并没有过多地感受外界,也不像有些脱离“外界”的事物那样感受自己。

关于我们的微笑是一种恰当的表示的观点,我不想低估母亲在早期微笑发展过程中的作用。这个观点清楚地表明:尽管不是母亲面部表情刺激的直接结果,也还是有明显的联系的,几乎没有任何别的事物能像慈母的恰当行为那样容易引起婴儿的恰当反应。

婴儿的微笑的特点有一点需要特别注意:愉快感受与微笑有关。这是与外界接触同时产生的。有人会问:为什么我们生物的正常生活具有这么大的意义?我们认为其理由是:正常生活是自我意识的先决条件。以我的生物的行为的理论观点:自我意识的趋向是生物的一切行为的基本动力,而愉快感受只是生物的存在的一种表现。我不能详述这种观点,为不至于误解起见,我想谈谈以下的:

“自我意识”没有别的意义,仅仅和谐地意味了生物的各种能力,以确证生物的“存在”。的确,只有在完善了“自我”的发展以后,“自我意识”才完全适合于人类。我们把“自我意识”与还不是“自我”的婴儿或者根本谈不上“自我”的动物联系起来,因为“自我意识”的基本意义是与我们称之为生物的共性有关的,它在“自我”感受中表现自己。为避免误解,在不是针对成人而言的时候,我想用特性意识而不用自我意识这个术语。这种自我意识的趋向不仅关系到已经发展的种种能力,也影响到成长、成熟以及学习的过程。微笑只是婴儿对自身成长过程中与之相适应的自然界的意识的表情。然而,它不是唯一的表情。其他的表情表现在“最早的”动作里,以这个时候的这些动作确证存在或者说发展。照我们的解释,微笑对理解人的行为具有多方面的意义。

第一次微笑出现在婴儿成长过程的不成熟阶段。作为婴儿与外界情况的一种恰当的表情,它可以在任何时候,伴随那不同程度的有助于产生这种表情的情况而出现。根据我们的设想,不微笑是由于婴儿非正常成长而造成的,这一点容易理解。我们前面提过,古代诗人维吉尔认为,婴儿不笑了,那就是要生病了。很多作者指出了不微笑与成长不正常的关系是由于不利的外界环境所致。施比茨和沃尔夫仔细观察后,特别强调这一点。

一般来讲，不微笑可能是正常的智力障碍的一种表现。这种障碍妨碍婴儿与外界事物的正常联系；或者是由于外界的某些不正常，使婴儿不能适当接受。例如母亲或是照看婴儿的人的不恰当的行为。

作为一个表情动作，微笑较之其他的恰当的行为，与婴儿的生命有某种不同的联系，后者使婴儿与外界广泛接触，这样，婴儿可以证实自己的种种能力。完善自己，并且不断地充实自己的世界。微笑对于婴儿与他人的关系尤其重要。我们是否应该像通常那样如此严格地区别表情动作与其他动作，是颇有争议的。两种现象往往显得有密切联系。我曾经试图证明：感情不像单独的现象那样好理解，除非它们是婴儿整体的必备条件。我们观察到：同样的形式是两种反应形式的基础。在婴儿期，这两种现象要表现自己的时候是这样的。这就使我们这样认为：愉快感受不仅表现为微笑，而且流露在其他惬意的动作上。我们从所谓“愉悦的行为”中体验到的那种特别感情也表明是这样。这种感情以正确的形式表达出来，并且与自我意识有密切的联系。根据我们对婴儿的微笑的解释，我们应该认为微笑是婴儿对当时的境况的表情。另一次，我同样地解释了不安的现象。以往的事物也许影响了婴儿的行动，而误解后来的正确的事物。但是微笑总是婴儿愉快的表现。以往的或当时的微笑反应形式的基础是一样的。只有考虑这种反应形式就能理解微笑。

根据我们关于第一次微笑的本质的结论，如果我们考虑出现在下半周岁第二发展阶段的微笑，就会发现，在某些方面，它表现为相同的现象；在其他方面又与第一次微笑大不相同。它不再取决于上述提到的刺激物的特征，也不再是固定不变的。不再是每一个微笑的人都能使婴儿微笑。对某些人婴儿报之以

微笑,对有些人则不然。婴儿也许甚至会对有些人的微笑表现出不安和厌恶。这时期的微笑不再是强加婴儿的消极行为,而是包含了一个较为积极的选择过程。成人的微笑也是有点消极。一个刺激物使我们发笑,但不是迫使我们笑,况且我们能够忍住不笑。另一方面,即使没有了刺激物,我们仍然可以继续笑。只要我们想象一个令人发笑的刺激物,就能微笑。在与他人接触的过程中,婴儿不断掌握了成人微笑的种种特点。婴儿第二阶段的微笑不如以前那样来得快,这一点是很有趣的。也就是说,是慢慢地流露出微笑。婴儿常常显得犹豫、疑惑,甚至害怕。他看上去好像是在感受一种照他看来是那个微笑的人的欺骗的感情,看来,要报之以微笑还需要某种勇气。这是期待的影响,种种可能性的结果,这是"抽象态度"最具特征的表现。

恰当和愉快感受在发展的第一阶段表现的与外界的协调,婴儿没有感受与任何人、任何其他事物有联系,然而,在第二阶段,婴儿随着对他人,对与自己不同事物的清楚感受而微笑。由于第二发展阶段的"抽象态度"的发展,这一时期的微笑的特点可以理解为婴儿正常的行为变化的一种表情。这种表情像改变婴儿的其他所有行为一样改变了微笑。它表明选择性对抽象态度决定的动作具有多大的特征。

当我们明白了微笑是与婴儿和所接触的外界的恰当感受有关,还有,第二阶段的微笑,尽管"本能动作"和感情相同,与第一阶段的微笑还是有本质的区别以后,我们遇到了这样一个问题:从第一阶段到第二阶段,微笑是怎样发生变化的呢?

就我的生物学的总的观点而言,我们只有把微笑与这一发展阶段的总的变化联系起来考虑,毫无疑问,可以顺利解决这个问题。从这一观点考虑这一发展,我们应该知道,婴儿已处于生命的第二阶段。最初的阶段,是处于母体中。一般来讲,在这一

阶段,婴儿与母亲是一个整体。婴儿完全取决于母亲的情形。婴儿似乎十分安全,不会受到惊扰。因此,几乎是处于正常的状态:否则,正常的生长发育是不可能的。

我们怎样解释胎儿的内心感受呢?当然,我们不能明确解释这一点。第一次微笑的观察告诉我,甚至是最早的正常的行为似乎是伴随着心灵感受——适当的条件产生的愉快感受。我们相信,胎儿有某种心灵感受,类似"正常的"愉快感受和"不正常"的不安的感受是合乎情理的。

我觉得这种解释是十分正确的。因为这种解释正确地说明了自觉的意识是不必要的。我们无疑不能设想婴儿在胚胎期就有这些感受。这些感受是属于那类人们可以称为意识、内心世界、情绪、感情等等现象的。这些感受不是出自于一个明确的发展阶段,与婴儿的明确行为也没有联系。他们是整个婴儿生命中的特别属性。是与婴儿碰到的种种需求相适应的种种心理现象。在正常的婴儿生活的形式中,愉快感受伴随着这些现象。不正常的生活会使成熟婴儿或是胚胎出现不安。

我相信,任何想把客观行为与这种感受分隔开来的想法都是不符合规律的。是我们的认识方法作为应用自然科学的独立方法的结果而造成的。我们不是在处理在任何方面都相互从属的两种事物。情况看来是如此,只不过是从两方面的结果,从这两个方面用最接近的方法来考虑这相同的现象。关于这样一个经常引起争议的精神到物质的问题,我必须肯定我自己对这几点的解释。对这个问题的进一步讨论,我想请读者参阅我的《关于婴儿》一书。

出生从根本上改变婴儿的状况,母亲和孩子基本整体被破坏。紧接着由于紧张、不安的感觉而出现不正常的行为。但是,绝大部分的孩子很快处于正常的状态,他几乎总是睡觉。醒着

的时候,看上去也没受到多大惊扰。从第一次微笑我们可以认为一种新的舒适的感觉正在形成。一方面,这是由于特别感受到母爱、新的整体关系的结果。另一方面,这是种种天性的由新的刺激物引起的本能的动作的结果。这些动作使婴儿能够恰当应付危险的情形。我仅以呼吸这个本能的动作为例:呼吸是由于缺乏生存不可缺少的氧气而引起的。婴儿与外界的接触越来越频繁,不断增强有关周围环境的感受。我们关于婴儿这一时期的感受的了解还不是圆满的。通常只是靠推测。还迫切需要更仔细地研究。然而,毫无疑问,这些感受并不表现这一时期婴儿周围的"世界",这一时期既不存在"自我",也不存在"外界"。

婴儿的各种感受和行为是愉快感觉和不安引起的,取决于这些感觉是正确的或是不正确的反应。首先只有感觉与自我意识一致,才适合建立起婴儿的"世界"。这些感觉也许很模糊,对婴儿来说,与我们的"世界"的明确的事物没有联系。但是,我们似乎可以说它们是和正确反应各种外界事物相符合的感觉。这些感觉颇具特征。这些引人注意的事物,由于记忆的影响,具有某种稳定性。随后即与脱离"自我"的"外界"事物联系起来。

这样,婴儿的世界不仅逐渐扩大和分化,而且同时通过母子之间新的条件,甚至通过母子之间在同一外界条件下与愉快感受的共同感情有关的精神整体的发展,分裂了的整体重新形成。这第一阶段的愉快感受不是婴儿单独体验的——这种单独的婴儿还不存在。这种感受属于感受着的世界。人们可以说,愉快感受与整个婴儿世界整体有关,并且不断巩固这个整体。

随着婴儿第二阶段的发展——这一阶段的最重要的特点就是自我以及与自我分离的客观外界的发展——这个整体依然存在。它作为人的整体的一个特别方面。这个方面在关于人的个性形成的讨论中常常被忽视。确实,我们认为,这个方面不应该

显得过分突出，因为它会妨碍那些被认为是重要的方面。有时候，这个方面丝毫没有受到重视，给人以这样一个印象：这个方面在人的行为和人的存在中没有作用。

然而，这个印象肯定是错误的。这个方面一直是我们感觉和行为的基本条件。在任何情况下，只要和外界有更为直接的联系：一切创造性的活动，与他人的一切更为直接的联系，友谊或爱情。在这种可以形成自我意识的情形下，这个方面显得尤其重要。只要我们注重这个方面，就能产生正确的行为和自我意识。

从最初的微笑，我们可以设想：一个新的整体、一种婴儿与周围环境的新的正确关系正在形成。综上所述，我们想谈谈"婴儿世界整体"的重新觉醒。

我们观察的婴儿的第一阶段的种种行为，完全不是以相同的方式与这个整体联系的。我们可以区别外界各种事物的不同的行为方式：

1. 对有些事物，婴儿根本没有反应。对这样一些事物，婴儿还没有恰当的反应器官作出反应。或者是这些器官还不够成熟，不能作出恰当的反应。

2. 另一方面，当某些刺激物很强烈的时候，婴儿可能对这些不适当的刺激物作出反应。他不得不这样做。但是在这样的情形下，他的反应是不正常的，而是以不正常的方式，一种我们称为"大变动"的方式。在这大变动的反应中，不能发展自我意识，这些反应容易不同程度地阻碍这种发展。

3. 第三类行为是真正的反应。由于天生的本能的动作，人的本性以及一定发展阶段的不断成熟，婴儿就能对外界作出反应。第一次微笑属于"婴儿世界整体"方面的反应。但是它是出现在客观的方面，成人的方面。如果婴儿不是受到成人的保护，

免受外界危险的伤害,婴儿不会微笑。这样的外界组织,使婴儿有可能对它作出恰当的反应。只有那时候,婴儿才会有正确反应,才会微笑。我们这个世界的微笑,靠特别情形下产生的感觉,或是引人发笑的事物,以及伴随婴儿微笑的激动心情,赋予愉快感受某些特色。也就是说,正如这些感受一样的模糊、愉快感受表现为与各种事物联系的微笑。因此,微笑具有不同的特点。在"主观到客观"世界中,当婴儿因客观相同的事物微笑的时候,这些感受随后变得明显起来。

由此我们得出结论:人总是生活在两个感受方面,决不只是在一个方面。感受是以抽象和具体的形式相互联系的。突出抽象感受有赖于在允许的情况下这种或那种与个人自我意识,过程有关的感受的特别意义。我们的一切活动——行为、思想等等以抽象的形式从"世界"的组织开始。这样,婴儿进入了他可以成功地完成需要完成的任务的状态。如果通过实验或者是不正常的外界环境,属于一个方面的现象占优势,就会出现不正常的行为。

从这个观点看,我们考虑发展的两个阶段时,得出以下的结论:在第一阶段,婴儿能够在"婴儿世界范围"内行动,只有当这个世界是由成人的抽象姿态形成的时候,婴儿才能这样做。这就是说,在这个阶段,两个方面都在行动。第一阶段与第二阶段的区别,仅仅在于第一阶段的抽象姿态是"他人"构成的,而后者则是婴儿本身用自己的抽象姿态构成了这个世界。

事实上,第一次微笑不是一个如此简单的现象。不是一个由我们上述的孤立的刺激物的形象所引起的简单的、天生的、本能的动作。它像婴儿的所有的动作一样,是"婴儿环境"方面的一个动作,我们把婴儿的行为仅仅看作是一个统一体的不协调的孤立的部分,认为这个统一体包含婴儿及其周围的人,尤其是

婴儿的母亲。

在这篇文章里，我不能详尽阐述我们这里碰到的感受的二重性的态度。我只想提醒：我们总是不同程度地以这种态度与外界接触；不仅是在个人关系、外表的、审美的以及宗教的感受方面，而且在认识客观事物，甚至对世界的科学探讨方面也是如此。在这个过程中，“婴儿世界整体”受到有意识的压抑；而我们和他人的关系，和一切有生命的东西，和外表、审美以及宗教的感受的关系，这种两重性尤其突出。

在我们评价感受的不同方面对于人的存在的意义的时候，就得考虑这种两重性。在这一方面要多加说明。尤其是关于人类存在的自然科学的意义这一点。

通过分析婴儿的微笑，我们得出了人的感受的两个方面的观点，终于使我们接近了一些关于理解他人这个经常讨论的问题的结论。我没有也不可能打算在这里从各方面考虑这个问题。我想做的只是说明从我们对婴儿微笑的观察，我们能了解的关于这一方面的情况。

婴儿对母亲的第一次微笑，经常被认为是婴儿对另一个人一种同情其遭遇的表示。然而，我们对这个现象的分析，不允许我们这样认为。另一方面，我们已经清楚；似乎有一个共同的因素——适当的状态中的愉快感受作为个性认识的出发点——婴儿第一次微笑和第二阶段的微笑以及成人微笑的基础。而后者，毫无疑问，表达了对“另一个人”的理解，从这一事实，我相信我们也许更接近了这个问题的结论。

在进一步讨论这个问题以前，我想谈谈关于表现我们的努力的特点的探究。从这个观点来看，我们认为，这个值得注意的现象是一个生物学——人类学现象。的确，我的“生物学”的术语有点不同，有人甚至会说根本不同于通常所说的生物学。关

于这一点,我想谈谈我的《关于婴儿》一书,在书中我已经阐述过我的观点与一切有生命的东西,特别是人的行为的一般的自然科学的解释的区别。

强调我们的研讨也是对经验主义的事实的分析是没有必要的。人们可能会怀疑,基于这个出发点,任何情况都可以促成这个问题的结论。人们常常认为这个出发点是这一现象的不圆满的解释的原因。鉴于舍勒的《论同情的本质和形式》阐明了这一观点。人们深信,只要经过现象到本质的探讨,就能正确处理这一问题。在这一方面,特别要提到海德格尔、宾斯万格、布伊腾蒂基、瓜尔蒂尼、普勒斯纳等人的研究。宾斯万格特别强调这个观点,他写道:由于揭示了诸如同情、对他人的本质的认识以及其他现象的内在联系,引证了涉及这些问题的史料。在他的解释与论证中,对人们所要解释与论证的事实都作了解答。

尽管如此,我认为对现象的分析是否就是唯一的研究这一现象的正确方法,我进行的生物学的探讨是否无助于从现象到本质的理解,或者至少在两个进程的结果之间确立联系的研究是否正确。我很高兴地读到布伊腾蒂基的论述:如果一个人认为存在是"存在主义"的,是所有理解、同情和自我意识的本论基础,他不应该忽视还有感觉、感情、回忆、想象等等现象这个事实。而澄清"碰到"的每一现象的特殊意义正是心理学的任务。

他还写道:通过经验主义科学的结果,除非有一个对这些可论证的事实根据的有力证明,人类存在的本体分析就是无根据的,不可靠的。或者说,是直接的、直觉的观点,这个观点以极为逼真的本质的直觉的假象出现,不被注意。推论本质的心理现象的事实可以归结成一个很有意义的科学体系。正是这个以准确地洞察人的本质,即人的"存在"为基础的事实,才能解释这种洞察的正确。

在这些论述之后，布伊腾蒂基把理解“他人”这一现象的完整的解释的特别意义归结为经验主义的研究。他进一步说明他的观点是以观察为根据的：完全没有意义的事实是不存在的。这个意义并不限于主观的想象，而是这种想象适合于客观存在的意义。这完全符合我的有关生物学的观点。这个事实的观点与我称为生物的事实是一致的。我们观察的“现象”具有论据的特点。也就是说，仅就它们对婴儿的存在意义重大这个方面，以及人的存在而言，这些现象关系到对于婴儿的行为的了解。在认识到我谈到的事实，或者说，通过本质的洞察基本结果的经验的说明时，我十分确信我的论述。海德格尔的阐述是一个例证：“人的存在的世界在于世界的存在。存在就是与他人共存。”

另外一个例证是瓜尔蒂尼的观点：“说一个是有意义的，是以世界上其他人的存在为条件的。”据我看，这些本质的观察与我自己的研究结果极其相似——“自我意识”即人的存在，只有与他人的“自我意识”联系时才有可能。

我们观察到在婴儿的发展第一阶段，愉快感受不仅婴儿单独感受到，而是关系到母子整体。当我们遇上一个早先共处一处的人、产生平等和恰当的反应，并且，与这种恰当的反应相适应的感觉产生了“自我意识”、“存在”的感觉的时候，我们涉及了这个方面，从关系到相同的外界事物的同时的感觉，产生了相互恰当的感觉，一种属于相互的、整体的感觉——类似婴儿在第一阶段体验的感觉。

伴随“自我感受”，第二发展阶段的婴儿，在主、客观的分离产生后，感受到自我与“他人”的分离。当成年人由于外界的明确的情形而微笑或哭泣的时候，也会有这种感受。或者对这些情形作出明确的反应。因为在这时候，他体验到“他人”经受的事，感受到他人的感情、思想、行动、语言的意义。但是，他同时

意识到:在客观世界里,除他自己之外,有一个与他独立存在的人,“另一个人”。他同时生活在两个方面。由于抽象的姿态,他能够感受这一点。不仅主、客观的分离是以这种感受为基础的,而且使两个方面可以互相转变。因而,一个人生活在相当于两个方面的两个世界。他单独地,也是整体地感受他自己和“他人”,至少是关系到他们共同的世界,他自己的感情被“他人”感受,或者,更确切地说,处于“他和自我整体”。当我们感受到他在客观世界里,是另一个人,这绝不妨碍我们。

这是遇见朋友相互微笑的情形。这相同的恰当的情况的感受是理解他人的先决条件。是理解语言的基础。是一切友谊、爱情的基础。从这里我们惊异地认识到:“他人”经受的事情我们也同样经受。

我们通过感受“他人”而理解了“遭遇”这个方面。促使这个理解对于“他人”并不是同样明显。有时候也许是个性的,或者是个人的某个单方面。比如微笑,或者是头、手的特别动作、他人的声音等等。同时,我们碰到“他人”的整个情景对于唤起互相和谐地生活在同一世界的感受,也是很重要的。

我们所说的关于理解“他人”的情形,说明母子最初的整体所具有的对成年人“遭遇”现象的基本意义。我想补充一点,整体感受、愉快感受的恰当的表现形式的影响都不是那么简单的,而是最终与可能自我意识有关。这就是我们相遇的时候使我们充满喜悦的情形。由“相遇”而产生感受的事实解释了为什么我们出现差错会如此失望的原因。或者是因为这个人不是我们想象的人,或者是因为与此同时他有了变化。这是非常失望的事,因为,可以说,它动摇了我们自己的存在。

“相遇”的感受比其他的感受显得重要,这是人的本质的典型特征,即我的存在是与“他人”的自我意识息息相关的。这种

相遇的特殊感受，只有确证“他人”的自我意识才会产生，或者根据早先的感觉，差不多得到确证。

我们关于微笑现象的讨论得出结论：只有确证了“他人”的存在，才能认识自己。这充分揭示了：关切他人的存在，是人的本质的、固有的特性，人不考虑与“他人”的共同存在，在所有其他的有生命的事物中，以自己的特性，是不会被理解的。这种关系不仅仅是艰苦努力生活在世界上的一种相互支持的方式，正是这种相互的个性，人才成其为人。而且，只有他达到的境界，他才是人。这种认识以极为高兴的（根本不同于愉快）的神情表现出来。这表情像婴儿用简单的形式微笑一样，很早地表现为人类存在的特殊感受，以后，在成年人遇到另一个人的时候，显得尤为突出。

体系中的伦理学与美学[①]

哈特曼 著

罗悌伦 译 韩芒 校

精神存在的形而上学问题虽然集中在历史哲学领域，却并未在那儿获得突破。精神是一种绝对存在的东西，也正因为如此才有精神史。然而，精神之中起支配作用的活力却绝非都是实在的。这些支配力部分地源于虚幻，它们是纯粹的理念，它们常常同现实尖锐地对立着。至于它们是怎样变得具有实在效力的，这仍是个未解的谜。凡是被当作标准的，凡是使人觉得应该实际存在的，凡是使一些东西具有价值、其他东西则不具价值的，都属于此类。一旦去追踪这一理念的产物，便不可避免地会接触到价值本身的问题。这也是个形而上学的问题。至于价值究竟是什么的问题，则不管想就此训诫我们的理论如何繁多，都丝毫给不出令人满意的答复来。

1. 这一问题具有独特的现实生命力。谁也不能对探究自身生命的意义和目的这个问题长期置之不理。谁也不能回避"我该怎么办?"这个问题。自古以来，早在人们认识到哲学史问题之前，伦理学就提出这些问题并寻求去解答它们了。柏拉图

---

① 译自 Nicolai Hartmann：*Kleinere Schriften*，Berlin，De Gruyter，1955。

关于“理念”的学说首先是对这些问题的一个答复。须知，从这些问题的本质上看，它们是理念问题，既不能从经验上去加以回答，也无法从经验上去进行讨论。即使在极度完美的情况下，经验也总是只能训教人们，什么确实发生了，而不是训教人们，什么应该发生，为什么人的一种行为是富有意义的、是“善的”，而另一种行为是毫无意义的、是“恶”的。

在一切形式里，伦理学都涉及探究“善”的原则这一问题。无论这一问题看起来是多么简单，无论答案在有伦理修养的人看来是如何不言而喻，要对它作出完全恰当的回答实际上都是不可能的。人们无法把握住诸多实证伦理学说，因为每一伦理学说对它的回答都不相同。一种伦理学说把幸福看作善，另一种又把无欲看作善；而其他的伦理学说又讲，公正是善，或者爱人是善。在人类少年时代的热烈梦幻中，人们大都视英勇为善；在渐趋成熟之际，人们眼中的善又成了公心——敢于为家园国土献身之举。此外还有真实性伦理学、敬畏伦理学、自由伦理学以及不计其数的其他的伦理学。每种伦理学都自认为抓住了善的真谛——其实它们显而易见地都只不过抓住一鳞片爪而已。

哲学早就洞察到这些实证伦理学说的彻底的片面性，并寻求在其他什么更为普遍的、可超于所有这一切之上的东西中去认识善的原则。于是，人们将繁多的现象分门别类并从中寻求该原则。柏拉图的“善的理念”可以认为是这些尝试中最彻底的。但是，这么一种“善的理念”的内容是什么呢？人们对此的探求是白费劲了。无论柏拉图还是其后的某个人都不知该怎么阐述。理念依然是空洞的类别，依然是关于已知多样性的统一的一个公式。从根本上讲，理念不是别的什么，只是对一个无法把握的统一问题的表述而已。“善”究竟是什么——这一问题依然悬而未决。

哲学伦理学对于这个问题的认识完全错了。它根据历史上最相近的实证伦理学的观点来接受这种或那种道德价值,并竭力加以“论证”。前提是:我们已经知道善是什么。这恰恰错了。伦理观的历史本可以给出更善的东西来。然而,人是后来才学会历史地进行思考的。当半个世纪前尼采发现这一事态时,“我们还不知道善与恶是什么”这个问题乍听起来简直就是奇谈怪论。学习对结果加以推度——这种悟性必定是慢慢生成的。善本身是多种多样的,其内容尚未完全揭示出来。要求于人的是什么——按照理念,即应该怎么做人——这丝毫不是什么简单的问题,绝对无法用一个简单的公式来表述。或者,换一种概念用语来说:伦理概念上的善是诸价值的总概念,这些价值都要求人去加以实现。而人的价值意识还根本没有完全把握住这一总概念。价值王国在其整体性上还没有被发现。这一王国只是慢慢地、从历史上看绕了个极大的圈子后才向进行探求和摸索的价值意识敞开了门户。人无法强行加速这一进程。人的价值感官只能一步一步地去接近自己的对象。人无法强迫对象,也不可能先期启示自身——无论就整体而言还是从局部看都是如此。

之所以如此,根源在于价值把握本身的特殊性。这不是什么通常概念中的“认识”,不是什么中性的把握,即对于把握对象无动于衷。这远不止是一种入迷状态。人一旦领悟到什么是价值连城的、是应该如斯的,便感情激越、沦肌浃髓。这丝毫不关凝思的事,这是感情冲动;正如加以把握是行为一样,这是感情的行为,是表态、思想的行为。在拒绝、指责、愤怒或蔑视时,意识中出现的是否定价值;在赞同、认可、尊敬、惊奇时,内心里贯串着肯定价值。在这两种情况下所发生的都不是什么平静的观察,而是一种入迷的状况,一种神往或厌恶的状况。这种为之欣

然或因之反感的状况，没有个性的参与是不可能产生的。因而，无论谁都不能同时对一切可能事物入迷，而总是只对某一或某几种价值入迷。价值意识不能像存在认识那样容纳任意多的东西、不停地增大内涵。价值意识的进程不同于认识过程；由于价值意识过程具有内在情感冲动结构，所以，其外延性是有限的。在价值意识进步时，它在获得的同时又在失去。价值意识一方面一见倾心地向新价值敞开大门，另一方面又对其他的、它曾经为之倾倒过的那些价值关上大门。这种情况可以叫做"价值意识的狭道"法则。整个实证伦理学的必不可免的片面性都源于这一法则；同样，伦理观和现行标准的转化也源于这一法则。从历史上看，并不是价值在此消彼长，而只是价值意识在发生转化。在价值意识看来，只有落入它视野中心的那些价值才总是有效的、标准化的，这就是说，它——价值意识——总是只对那些价值最为醉心。历史上，价值意识就是这样，它有自己的视野，它在价值多样性的平面内游来荡去。这便是价值意识内容的变迁。它自身本质性的狭道妨碍着它扩充整个价值王国的疆土。它对新价值的全部关注使它不再眷恋它所疏远的东西。

这就是我们为什么一直没有彻底认识到善是什么的原因，但却是为什么善的问题是一个形而上学问题的原因。推而广之，就这一事态而言，十分清楚的是，价值存在的问题竟是一个何等形而上学的问题。在这里，正是价值的存在方式展现为一种真正的——即使只是理想的——自我存在。价值是不与我们的理解或看法相关而独自存在的东西，是存在于价值感本身之中的东西——这东西出现在价值感中，作为那么一种独立的东西而鲜明地呈现于价值感中；我们可以清晰地感觉到它。因此，我们大家都感到，源于价值的伦理要求是一种绝对的要求。

这样一来，人及其在世上地位的形而上学便获得了另一个

结果。无论价值在其理想性中是一个多么绝对的东西,价值在其对于人及人所处现实世界的决定力上却又一点儿也不绝对。源于价值的"应该如此"固然是无条件的,并且这无条件的"应该如此"也得到了公认;但是,这一"应该如此"从本身来看,无疑地却并不是决定人的行动的力。苏格拉底说过一句话:德行在于知善;而这句话是站不住脚的。仅仅知道善是不够的,知善绝不等于行善。在作为毫无疑问已经感知了的这一要求面前,我们更还有按此要求行事与不按此要求行事的自由。我们并没有受到这要求的强迫。对于道德上的善本身而言,这是本质的。因为,假如我们是被迫的,那我们便会受伦理要求的支配,犹如受自然法则的支配一样;诚然,满足要求是一种价值,但却不是什么"伦理上的"价值,而无此要求也不是什么"伦理上的"缺陷,不是什么罪过。确实,这是绝不可能的。

出自价值的决定不是什么严格的、无懈可击的决定。就是说,它与自然法则的决定不同,一般说来,与存在法则的决定不同。容许出现例外的自然法则其实不是自然法则。但"应该如此法则"却依然如故地存在于全部的绝对性之中,即便在现实中没有任何与之相应的东西也罢。它不是自身的法则,它仅是戒律。就是说,它的决定力比存在法则弱。价值并不直截了当地决定它所针对的实词(类似于人的态度),而仅仅在间接地、断续地进行决定。只有当一种实在的强力因价值的要求而出现并使之(超越那总是已然存在着的存在决定)得以实现的时候,价值的要求才变为现实。就是说,价值的要求需要现实中的起点。

而这起点只能处于一种满足三个条件的创造物之中。此创造物首先就得是现实的,必定立于现实事件的洪流当中,因而必定完完全全地屈从于存在决定(Seinsdetermination)。其次,此创造物必须具有价值功能,能够清晰地听见发自价值的"应该如

此"这一呼声,就是说,必定"在感受",亦即具有理智。须知,"理智"之义恰恰就是对纯感性创造物所不感受的东西进行内在感受。第三,此创造物必须有能力去积极实现所感受到的东西,必须能为领会到了的"应该如此"挺身而出并付诸实施。而实现与贯彻在形式上已属于目的行为的范畴。因为,目的行为就是这么一种能力:"着手抓"尚非现实的东西,为已着手的东西选取手段——倒过来从已着手东西出发直到必定在于行动者权力之中的第一手段——然后通过这些手段的同一顺序去实现已着手的东西。

在我们所认识的现实创造物之中,符合这三个条件的只有人。而在这一符合之中存在着人的能力,即成为伦理实体的能力;在众多的生物之中,只有人才因为符合这三个条件而卓然超拔。在目的活动的时刻,这一点更是一目了然、鲜明清晰。在目的活动中包含着天意和天定,因为一切目的活动的实现都是指向未来的,已经过去了的,沉寂无声,也无法再作变更;当前的,也总是已经了结。只有未来的才尚未了结,就是说,未来是行为意志的天地。在充满行动的、在伦理上具有责任心的生活之中,人事实上是有先见的、先定的;尽管先见和先定这两者的尺度范围相当有限,然而基本上都具有与神性相同的绝对性。由于具有这种能力,人在力量上便胜过其他的创造物。人在世界上之所以有优越地位,就在于人有确定目的的能力。

正因为人有此能力,所以,人便有手段在自己的范围内成为现实事物进程的主人,就是说,插手这一过程。而事物的这一进程恰恰是茫无目的的。在这一进程中,事件的发生纯粹是漫无目的、无情无感的。设若这一进程是有目的的,亦即是有预定目标的,那么,对于有自己的意愿和追求的人而言,便没有任何施展身手的余地了;那么,人便会在事物进程的既定目标上处处碰

壁而再也无法贯入自己的意愿和追求了。这样，人本身的意愿和行动便也会给纳入到世界过程的统一的目的性中去，而人本身的所有决心都将成为幻想。在一个自始至终都贯串着目的的世界中，一个自由自在的创造物是一个身不由己的东西。在一个因果世界中，情况不同；这里没有什么预定的，每一个新作出的决定都可能改变过程的方向。在这么一个世界中，人可以进行操纵——若是没有了人，事物便会盲目发展的。人一旦将自己的主观能动性投入天平，人便是在这么干了；而人也能够这么干，因为进程确实是在盲目发展。须知，人是在进行观看的，人的介入是有预定目的的。在这里，人可以预先定出目的，因为还没有出现任何无意。这样，人便能够强迫自身内外的自然力为人服务，迫使那些自然力为人的目的效力。在技术上，人利用无生命的力来这么干；同样，在人自身的教养和伦理观念上，人利用使人感动的、内在的灵魂力量来这么干。

因而，在现实世界上，人是价值和事理的代理人。人是使价值和事理变为现实的中介。倘非如此，假若价值能够独自决定现实，那么，人也只得由价值来决定了，人便没有任何赞同或反对价值的自由了。真要如此，人便什么也不是，只不过是自然界中的一种高级有机生物罢了，在世界上也便再不占有什么优越地位了。就是说，倘若不是价值本身在现实面前无能为力，便是人在价值面前无能为力；这样一来，人便会如同动物听命于自己的特性类别法则一样是不自由的、无责任的。价值的无能为力是人具有力量的条件。人由此而赢得自己自由的活动空间，由此而成为明心见性的创造物，这样一来，人也才成为具有伦理观念的创造物——其行为在道德上或为“善”或是“恶”的创造物。

人不应该欺骗自己：形而上学中的这一事态长期以来实际上是给误解了，甚至是给篡改了。就在今天也不乏这种篡改的

拥护者。人们总是认为，人对特殊地位、自由、明辨是非能力有所要求，这对人是极有裨益的啦，即便价值不受人的影响而在世界上起决定性的支配作用也罢。从这一感知出发，人寻求建立价值（以及事理、习俗法则）的一种形而上学——价值等便据此而构成世界进程的主导原则。在惯常的形式下，简单的天命迷信就已经是这么一种形而上学；在哲学意味更多的形式下，唯目的论和泛神论的一切变种，同样，神秘论的无数类型，无一不是如此——顺便一提：上述的所有变种和类型都恰恰在这一核心点上反复出现，而且单调得惊人。依事而论，它们全都竭力要灭掉作为伦理创造物的人。这里有这么一个条件：在此条件下，只有一种创造物在伦理观上可能是善的或恶的；而它们全都在隐瞒这一条件的基本问题。须知，一个伦理创造物的优越地位，其意义恰恰是能够去赞同或反对一个本身就存在着的事理的这种自由。之所以有能力为此的成败负责，之所以作为人就该是独立自主的，根源就在这里。

这一问题是伦理学中的基本的形而上学问题。它比精神和历史的形而上学更加深刻地涉及人的本质问题。上述的简短论述已经表明：在这一点上我们必须从根本学起——与由历史推出的几乎全部哲学理论相反。但是，上面的论述并没有解决这一问题。这里毋宁说只是通向更加彻底地领略并处理这个问题的道路变得自由了。在所描绘出的、介于现实与理想价值要求之间的中间地位上，人代表着两种决定的斗争场地，而这两种决定是迥然不同、方向大异的——若对此加以深思，便会茅塞顿开。

价值决定（事理）与现实决定这两者相互抵触的现象是众所周知的。这便是在伦理道德上多次引起冲突的现象。一切生活问题中最迫切的问题，即人在自身生活中不得不经常因之而产

生分歧的问题,便与此现象密切相关。这是最为迫切的问题,也正是最为深刻的形而上学问题;这是事实。对于哲学在人生中的地位,再没有什么比这一事实更具有鲜明的特色了。在人的举止上,两个世界、两种原则或两种合法性随时随地都在产生纷争。落到人身上的任务是:合而为一,合为一个更为高级的、形象鲜明的、完整的整体。在人身上,世界合为一个统一体——至少依照人本质的理念来看是这样。当然,也只是依照理念,因为任务长长无了期,永远完不成,而"一"也永远合不成。一个人在生活中所遭遇到的每一具体形势都在使他重新面临这个任务。他不能够甩掉这个任务。他一旦处于形势之中,他就既不能自由地选择形势,也不能避开形势。他必须挺过去,必须作出决定,必须行动。他没有任何自由。而另一方面,形势又没有告诉他该如何干之类。只有他的价值意识(只要他有)才告诉他该怎么办。但这并没有决定他的动向,而是让他对赞同或反对所感觉到的价值定出活动范围。他的自由之点就在这里,而同时,他的自由之界也就在这里。他是被迫去作决定的;这并非为他而定下的。他必须进行决定。在自由与不自由之间,他没有选择的自由。当然,就被迫作决定这点而言,他倒可以说是自由的。

这样一来,此刻人又面临着人的意志自由这一老问题了。须知,正是这一自由是已展开关系中的形而上学之谜。这里又出现了一系列其他难题。即使承认康德的因果二律背反正在获解,即因果联系是明摆着的,并且不顾价值要素的来源而将价值要素作为有利于决定(正向知解力中的自由)的因素来加以接受,那么,第二个二律背反即涉及相对于"应是"本身(价值)的自由的二律背反也依然悬而未决。康德认为,意志在道德律的自主性中有自己的自由;然而这是不够的。意志更必须在同道德律的对抗中有自由、必须对道德律本身有赞同或反抗的能力。

费希特首先清楚了这个二律背反；它不管怎么说都还没有得到解决。而这个二律背反究竟能不能解决都是问题。

要对此作出正面的回答，便须表明，在人的意志里，既相对于"是"（存在）又相对于"应"（事理），即同时相对于两个决定（这两个决定的争斗场所就是人）的另一个自主机构是怎么回事。但是，由于人原本就是一个受条件限制的创造物，人根本就没有为自己构成一个第三独立王国，因而他的这一自由是深藏于幽冥之中的。尽管他自己在自己的责任感中认为自由是某种内在的、确定不移的东西，自由对他而言也仍然是完全不可理解的。自由只在一个条件下才会从本体论上变得可以理解；而这条件在形式上具有依附者的自主性或受限者的独立性、相关者的绝对性。但这仅是问题的变相而已，问题依然存在，绝对没有解决。在这一点上，本体论依然如此这般地在于开端处：我们没能看出它的发展方向。

2. 以这种方式指向形而上学存在问题的不单单是伦理学。人类学及其所有的分支、法律哲学、语言哲学、艺术哲学和宗教哲学，都表明了同样的态度。在宗教哲学方面，形而上学的背景是众所周知的，不需要任何证明。与此相反，最容易令人生疑的是美学。然而这里也别无他法。这些现象描绘得越细，问题中无法解决的部分在这里也就令人感到越紧迫。

只要传统观察方式主要是依赖于诸如观看、欣赏或创作之类的审美活动，事态便会由于传统观察方式的缘故而给隐蔽起来。在这种情势下，人们很难接触中心现象。"美"并不附着在行动上，而是附着在对象上。人们常说"美的艺术"，但是，实际上美的根本不是艺术，而是艺术的产品。不错，此外世界上、自然界里、人类社会中还有很多很多东西是美的。美学对象的王国是一个世界，但不是现实世界之外的另一个世界；这个世界本

身就在于它自己所包含的一切产物之中。只不过这个世界从美学方面看与从理论方面看是确有点颇为两样的。人若要抓住美的本质,那就必须在这对象世界的整体中去寻它。

在这里占据统治地位的仍然是价值,与伦理王国并无两样。然而却不是同一种价值。价值其实具有不可穷尽的多样性;“美”只是价值的这一多样性的一个集合名称。这些价值都附着在对象上;但在方式上却与货物价值附着于物、伦理价值附着于人不同,亦即不是附着在价值的实在性上,而是附着于价值在观者“心目”中的地位上。此外,美学对象之所以为美学对象,是因为对象上附着有美学价值的缘故;因此,这些对象本身的存在方式根本不同于认识对象的存在方式。

以上表明了,认识对象是怎样在固守自身的存在;非但如此,它本身就是某种存在:它自顾自存在着,并不理会它是否以及在何种程度上也是主体“的”什么(即主体的客体)。而审美对象则不一样。审美对象只是相对于进行审美观赏的主体才作为审美对象而存在。它本身根本就不存在。比如一片风景——它本身当然是存在着的,而且是作为地理知识、战略知识、经济知识的一个可能对象存在着的。然而,作为一个可进行审美欣赏的对象,这片风景便只“对于”观赏者、只从某一空间点、只作为某一透视角的“所见物”而存在。从任何其他点看出去、在任何别的透视角下,这片风景都呈现为另一景象,并且,即便就是一个审美对象,那也是另一个对象。同样,在受过绘画训练的眼睛看来,它也是不同于未经训练眼睛所见的对象,是另一种对象。艺术家的作品;如一个雕塑、一幅图画,其情况也并不两样;作为实在物而存在的它们本身,只是具有空间形式的石头、平面上染上了色彩的画布。只在具有艺术理解力眼光中,充满意义和生命的形式——所描绘的场面及其深入到画面内部的深广空

间——才呈现出来。

审美对象的存在是开放型的。这是它同认识对象的区别。在它背后没有什么自在（Ansichsein），它“只”是对象。这使它变得既非主体又非主体载体（如幻想对象那样），但在本质上却与主体相关。审美对象自然也总是同实在物联系在一起的；这一实在物可能同时又是认识对象——然而，只有当这一实在物在形式上具有充分的意义，即能够激发出“因”之而是审美对象的独特行动时，审美对象才是同该实在物联系在一起的。

经过这一番阐述，已经变得十分清楚：审美对象是个层次结构对象。在审美对象中，始终有特定内容类别的一个背景；这个背景不是实在的，但呈现在一个实在的前景之内。而这背景就是审美对象中的特有物。前景只是让其呈现出来的形式的载体，只是让它呈现出来的一种介质。在画布上“呈现出来”的，并不就“是”画布上的东西。那上面呈现的是具有空间层次的风景、生活的场面、具有物征线条的头部。而这一切都不是实体，也不会被当成实体；作为实体的只是画布平面上的色彩分配。所有的那一切都只是在画布平面上并通过色彩分配“呈现出来”而已。雕塑也是如此。形象表现运动（掷铁饼的人、柯立昂的马），但用石头和矿物雕成的物质产品却并不在动，也不会被当成在运动着的东西。运动和生命是“呈现”在并未运动和并无生命东西之中的另外的东西。

最能把握住的是舞台上戏剧中的关系。说出的台词、舞台上的“表演”（人物形象、动作、表情）是真实的；冲突、结局、人物命运、罪恶、爱情、痛苦则完全是非真实的，此假也不会乱真。幻觉美学是完全错误的：作为观者，谁要是幻想舞台上表演的命运是真实的，谁就根本不是美学上的观者，对他来说，该剧也不是艺术品。因此，对舞台上的真实加以限定是美学的需要。

这种相同的关系甚至在音乐中也可以出现,尽管这里没有任何会表现出来或绘制出来的"主题"。音乐听众聚精会神地听着,其所得远比耳朵所能听到的多。他听出的是整个"乐章",是乐曲,是交响乐。乐曲其实是随着时间流逝在往下演奏,从纯音响效果来看,每一刹那所听到的都只是那一刹那的音乐;前边的音已经"响过",后边的音还没有响。与此相反,依时间先后顺序响起的东西在音乐听众那儿汇成了一个整体、一个独特方式的结构。在这一结构中起主要作用的不是先后次序的时间维,而是别的维;在时间整体关系中,从音乐方面讲会自相矛盾的东西,在这一结构中合拍了。整个乐曲最终——就是说,恰恰在乐曲事实上响完时——"浑然"一体。

不管各种艺术中的形态如何各异,它们在下面这点上是相同的:所呈现出来的背景形象总是独特的——而实在的前景便因之而在。这种背景形象从本身方面讲不会变成实体,也不会使人受骗、以为是实体。它是非实体性的,也将永远是非实体性的。实体的前景没有将它纳入自己的存在平面,而只让它作为一种纯透明的东西停留在自己的理想性中。由此可见:附着在审美对象上的价值根本不同于自在物的价值,如货物价值、伦理价值之类,而是作为对象的一个纯对象的价值、作为现象的一种现象的价值。

因此,在实在事物上加以酌量,它们比伦理价值更加无能为力。它们根本没有渗入实在事物。但在它们的层次内,就是说,在它们的理想性的范围内,它们却是具有完全独特的全权的。在这里,占据统治地位的只是它们的合法性,没有任何其他的合法性。在这里,不同的决定力之间不发生任何冲突。只有实现才导致冲突的发生。然而这些价值根本就不会实现。它们仅仅"在"一个实质不同的现实物中表现出来。它们本身始终对实在

物保持一段距离。在对实在物的距离内，它们竭力表现自己，就是说，在“放弃实现”全部形象的情况下。因而，它们在自己的王国里不仅是自主的，而且也是自给自足的。可能事物的狭道只存在于实在事物中，在那里，每一可能性都要求一系列的条件，而这些条件必须全部实现。在美的王国里，美的东西独立于现实事物的关系之外并与之对立。美的力量——让理念具体显现出来的力量——就在这里。

至此，美有可能显得就是一切形而上学东西的纯可描绘物。然而，这里已经在透出关系的非理性。要知道，这是这样一个问题：一个实在的东西是怎么能够让一个内容上与它完全不同而在范围上属于本体论的东西“呈现出来”的。把这一问题推给“艺术的形式”是无济于事的。正是形式——只要它是艺术的——在组成谜语。而且根本不是这种情况：似乎“形式”独自在接近真实的前景。相反，背景在呈现时，它的特殊形式（例如在作曲中，在建筑、选举、分解中）倒也是有的。这一背景的形式也在随着一道呈现出来。那么，一个已具形式的、可以感知的东西又怎么能够让一个形式完全别样的东西呈现出来呢？它在这方面必定是有什么能力的。而由于它是一个实在的东西，所以，它身上的这种能力必定与其他实在东西的不同。这样一来，在不影响具体美的理想特性的情况下，这里，在具体美的问题上，便存在一个基本的、本体论的问题。这个问题便是：它可以在何种程度上用平常在整条本体论线条上给出的层次公式来加以解决或往下研究。

倘若考虑到美学价值甚至还绝对不是单单附着于对象的背景上，那这道难题的分量还要重得多。美学价值并不是呈现出来的内容的纯价值，并不简单地是“理念”的价值。在这一点上，柏拉图主义若干世纪以来把美学引入了迷途。美以某种方式同

理念联系在一起,这一点柏拉图看得十分清楚,但他把美说成是理念本身的附属物了。他的话是这样说的:美的理念比感性美的东西还要美许多。普罗提诺及其后的人对此盲从。如果不把美严格地理解为具有充分美学价值的东西,而暗中划归其他类别(伦理学、形而上学)的理想性,那么,确实也就只能这么想了。"美"在严格意义上根本就不是理念本身,而是——用黑格尔的话来说——"理念的感性显现"。这意味着给牵扯到对象中的层次上去了:无论美学对象的前景或背景都不是价值的唯一载体,这两者看上去不过是在混合定义而已。美学的价值既不是实在物的价值,也不是理念的价值,而是这两者之间关系的价值。这一关系正是一种极为独特的关系。它是一种理想背景在前景的现实构体之中的"显现",或者是前景对背景表现出的一种透明性,意思都一样。

理想物"在"实在物之中的显现,就是说,否则就哪儿也不显现出来,抑或实在物为理想物而具有的透明性,就是说,否则实在物就绝不会有透明性——这就是美。美学价值全都附着在这一关系上,无论美学价值是何等的多样;这一关系本身就具有多样的形态。因而,美学价值不是一个自我存在物的价值,而是一个对象存在物在被主体观赏时才具有的价值。这一关系本身就只存在于受到观赏之时。透明性及显现就其本质而言是同观赏行为相关的。

审美态度[1]

斯普朗格 著

刘冬梅 译 罗悌伦 校

一

在第一部分中我们试想把自然界的审美因素和各种艺术类型简括为通过思维而形成的一种形式。要总结唯美主义的要素，我们是否可以说：它是印象的形象表现。这里包括三个阶段：a. 印象——现实中出现的，引起美感的、具体客观的，或是由想象创造出的形象，这种形象的动人意义被心灵感受。b. 表现——物质的想象或想象的物质扩大了人的心理满足，引起美感的具体表现。c. 这种形式是形象和表现互相渗透的结果；只要主客观因素条件均衡或一致，这种形式就会鲜明出现。我们知道，假设的行为总是根据想象者的理解来表现的。而客体本身通常是没有情感的。因而，我们通常是在想象中心领神会之后才表现或体验这一形式的。理论上的假设行为以及心理上的移情作用表现于每一审美过程。

---

① 译自 E. Spranger：*Type of man*，*the psychology and ethics of personality*，1928。

美学的问题是更为准确地研究客体本身和我们精神赋予客体的性质之间的区别。首先从纯理论的观点来解释对象,就必然使这一客体在概念上孤立起来。这是朴素的美学欣赏者所不知的[①]。与对象相反,后者,即我们的精神赋予客体的性质,似乎是在于审美客体和对审美客体及自我的同时感受之中。假如在这种条件下,一个人意识到多方面的、无拘束的、独特的心灵冲动,那他就感受到"形式"。

我们一般是在艺术家或艺术爱好者身上探求这一过程的。然而,只要我们仔细观察,我们就会发现,真正呈现在我们面前的,只不过是审美类型的十分有限而偶然的派生表现而已。由于某些较深刻事物的强烈作用,审美心理被文艺作品唤起,正如同一心理创造了该文艺作品一样。这种过程本身可以完全交替产生。假如有人说,即使拉斐尔生来就没有双手,他也会是伟大的画家。那么,这是指拉斐尔像画家那样去理解事物。他总是以画家的眼光看待世界,甚至有时候就不把印象局限在绘画的复杂技巧上。简言之,只有艺术感受的心灵,才能创造艺术作品;只有内心想象,才能产生看得见的事物;只有心灵的内部节奏,才会诞生音乐。然而,正如文艺作品是一种派生现象一样,文艺作品唤起的艺术欣赏也是如此。为了探讨美学的起源,我们必须从理论、经济和宗教态度的比较来讲述美感。

我们知道,所有的审美行为都不是热切的。那是一种纯思考状态,能使自我融进各种实在客体或想象客体的性质之中;它与外界的真正联系总是热情的,充满物质和精神存在的斗争。但是,还有另外一种体验;在这种体验中,痛苦和欢欣均受欢迎,

---

① 约瑟·斯特齐高斯基每当严格区分美学的事物探究和检视员探究时(《文科危机》,维也纳,1923),把这个不可靠的实证主义过程上升为方法论的基本原则。即使科学发现这个枯燥无味的"事实"有问题,至于艺术……——原注

苦难和幸福同受祝福。这第二种体验是富于想象力的领悟，也就是情感力的产生和转换。我们都十分熟悉这种奇特的转换，它把我们记忆中过去种种苦恼变成令人愉悦的遐想。我们知道，有些人总是用想象的薄纱蒙住自己的眼睛。他们透过这层薄纱观看自己和日常生活。

上述因素都作用于这种充满勃勃生机的感受形式中；在上述的艺术创造和艺术欣赏过程中，我们分析了这种感受形式。命运和环境使人产生印象，而每个人又都有独特的情感。当情感与印象融为一体的时候，它们就变成心灵冲动的表现并为个人所有。审美类型以其独特的方式拥有个人的体验和情感。个人生活在具体的体验和情感以及各种感觉中，很少进行逻辑思考。例如，性爱的倾向，如果它仅仅成为一种欲望，便会立即失去它特有的诱惑力。而且，如果首先从理论上考虑，则千百万人都有过性爱，那么性欲也就没有什么特别的了。问题是只有美感才对情景产生无与伦比的情感满足。①

如果只是在想象中欣赏一个单独的情景，那我们就只有一种诗的意境，或是审美的一时兴致。但是，如果整个心灵是在充当整个生命的形成力量（赋予颜色、心境、节奏），那么，我们就会有审美类型。我们可以简要地说，审美类型的性质是：把一切印象转变为表现。对这些神秘的心灵力，我们无法作进一步的探讨。一件客观的文艺作品（出自这样心灵的作品）将心灵内部结构揭示得最为清晰。审美心灵同文艺作品融为一体，整个地融入其具体形式和感觉形式。强调地说，这就叫个性。因为，即使

---

① 席勒在他的关于审美教育的第 21 封信中运用的“审美的决定性”的中心观点，指的是这种心灵的结构，并且指出了最高形式的条件。根据席勒的观点，我们必须把人在审美的心境中所重新获得的能力认为是一切天赋中至高无上的。是人类（人）的天赋。——原注

所有的类型都证实我们通常所称做"个性"或"一种引起兴趣的特性",它也仍然是一种审美现象。同唯美主义紧密相联的,总是一种特别的自我欣赏,因为这些特性似乎是伴随唯美主义而存在的,并不能与唤起欲望和行动的现实产生直接的联系;它们观察的是生活中的生动景象,而不是生活的映象,并且在一边欣赏一边凝思。

弄清楚了感受的三个方面中哪一个是起主导作用的,我们就能够区别出三个审美类型。有些人挺乐于注意自己的外部印象,他们渴望感受,因此,他们容易感受一切。一个人如果缺乏内心的组合能力,那就是一个走马观花、浮光掠影的印象主义者。然而,其他的人,他们内心深沉,感情丰富,又惯于带着主观色彩去感受一切印象,则显然是些主观类型的人,亦即存在的表现主义者;这种人不可能对生活中具体可见的客观现实作出客观让步。只有当存在的两个方面——印象和内心世界完全平衡了,那才是"内在形式"的人,这种人具有真正的可塑性,我们或许可以将之称作"古典类型"的人。这种人能敞开思想,能很快融入生活印象之中:他们的内心是自我发展的。他们的特点是形成清晰的美感;这种感受必须与纯知识和技术才能区别开来。他们从自己的生活中创造出艺术作品。他们本身就是形式、美、和谐、均衡。甚至在其最初的倾向中,就带有一定的精神上的美;但它们经常是通过自觉的内心修养来完善自我的。荷尔德林在《许泊里翁》中就说过:"即使作为艺术家,我也将保持纯洁。"

然而,我们必须特别注意热爱生活的大师(沙夫茨伯里)同进行形式创作的艺术家之间的区别。显然,艺术家必须炼就自己的艺术心灵,这样才能从内在节奏中创造出外在节奏,从对生活的内在感觉中创造出外在形式,从主观和谐中创造出外在谐和来。但是较之一个内在的艺术家,这样既有长处也有不足。

长处在于能够把感受用任何形式(颜色、声音、诗、画)表达出来;这就是自我表达能力。这种能力不同于内在生成力,克·弗·莫里茨、洪堡具有审美能力,但其创造力缺乏真正客观的"感受"。他们实际上不过是自我创造者而已,因而,他们无法求得表现。反过来说,可以进行形式创造的艺术家,其不足则是:正是由于形式创造这个事实使他徘徊于某一单个的创作(他创作宙斯或者阿佛洛狄忒,一首抒情诗,一出戏剧,一个舞蹈或是一支歌曲)。这样,他的主要精力完全集中到一点,以致他永远也不会完全抵达内在形式或者甚至丧失内在形式。因此,天才艺术家渴求在成功的作品中完全表达自己;然而,像歌德那样通过努力而终于成功地做到了这一点的,为数却是不多。大多数艺术家都没有超越单一的或是有限的表现;在这类表现中,印象主义的因素(机会)和表现主义的因素(内心世界)占优势。在一些创造性艺术家的一件件作品中表现出来的,是为内在形式而进行的努力,并不是对那种形式的实际创造①。

我们将凭借内在生成力,并且仅在审美类型的心理构成上去考虑审美类型。内在生成力在极力寻求真实感受与主观洞察力之间的平衡。在这一类型中,我们要严加区别,不让各种变化混淆主要界线。如果要描述外在艺术世界的丰富多样的形式,那就得写一部完整的《美学》,然而,我们只是对内在的艺术家感兴趣,对艺术地构成精神生活的人感兴趣。

二

人类生活形成的各种价值领域,就审美类型而论,完全有赖

---

① 格哈德·豪普特曼在莱比锡大学庆祝他的50寿辰时,从"永恒的开端"和"活跃的怀疑主义"的意义上作了讲话。——原注

于审美标准的解释。因此,一个人所到之处的所见所闻便会增强他的内在生成力。知识可以增进这种能力,但作用很小,因为知识破坏感性的东西,并根据一般的是非观念去区别一切。这说明,真正的审美类型在排斥感性的东西。对人而言,便显得有所不足,缺乏可塑性和色彩,从而成为一个几乎没有生命的躯壳。艺术以及艺术感受的缓解作用之一,就是使我们学会对现实中的习惯和传统的情景提出疑问,重新进行"原本的"观察,即寓生命于情景,用心灵去观察。这一点是康拉德·菲德勒美学的主要因素。印象主义的美学家通常有相对主义的倾向。比如历史学家狄尔泰,为使人物具体化,尽管他事先对所有人物都从概念上划定了框框,但他在定稿中仍然剔除了他们,因为他们没有他所需要的个性。他把这叫做"慎重"。但这确实是他头脑中的一个审美因素,这个因素有时候使他害怕一般化,并使他放弃他的那些被生活本身基本特性的薄纱所掩盖的历史人物。而他却一直是要使他的人物具体化的。这个例子说明,科学的思考对纯粹的审美者是一个中间阶段,正如研究剖析之对有创造性的艺术家一样,或者是艺术的哲学分析之对席勒式或歌德式的人一样;通过这个阶段,审美者可以提高生活的可塑性,充实生活的色彩以及个性。因而,我们可以在审美者身上找到循理态度这个次要因素。① 但是,审美者的目的是要在自己的具体个性中表现生活的永恒规律,自己的个性形成,从而通过特殊去表现一般。

---

① 沃林格尔在他的《抽象与移情》(耶拿,1911)中认为抽象实际上不是一个独立的现象。数学结构的心灵感受数学的各种形式。音乐中的对位法就是这种合理性的高度的例证。但是,它仍然是可听的数学,正如数学在造型艺术中是可见的一样。尽管其形式是高度合理的,它包含了美学的基本因素。弗尔凯尔特在《审美意识》第74页,同样批评了沃林格尔关于抽象的概念。——原注

要做到这一点，就必须在不同的科学中作出选择，首先，看来只有文科（语言、文学和历史）是直接服务于内心世界的创造的。由于文科的教育内容优异，所以被审美的法国人称为“纯文学”。赫尔德是首先把这个观点应用到所有科学包括自然科学上的人，原因便是科学有助于精神生活的形成①。众所周知，对于渴求形式和内心修养的歌德，这些自然科学具有多么重要的意义。

审美者关于自然本质的概念与理论者完全不同。审美者与神学思想方法有密切的关系，而后者感到同大自然中的生活是联系在一起的。② 因为自然界有一个方面只有靠审美意识才能理解，又因为在自然界，创造形式似乎同样在起作用。一切有机物看起来都受一种寻求发展的内在欲望的支配——内在的、有目的的支配，从而使人认为那是心灵的作用。亚里士多德就是这样认为的，尽管还没有哪位诗人把生命原理的观念变成他的体系的中心。他是希腊人，而希腊人的形式感受比任何其他民族都要敏感得多。因此，对于他，并且在历时很长的中世纪里，内在形式（内心存在之有意识的有机发展规律）都成了自然界的主要解释原理，尽管这样一个有特性的规律（与人的个性相似）只能靠审美直觉来领悟。现代自然科学试图破坏这些有形物质；但它们总是不断重新出现。像歌德这样的人在自我体验中感到自己犹如一个有机的发展过程。在发生有规律的变化、看到自然界具有同样的形成力，这是不难理解的；尤其是自 17 世纪及其后产生的人物，如沙夫茨伯里和莱布尼兹，都在测定他们

---

① 赫尔巴特枯燥的道德说教作风也划出了各门科学之间的界限。有的科学使世界得以表现，有的科学只是再现命运的必然。——原注

② 请见席勒《友谊》。——原注

出身的智力世界。歌德的有机思维力和有机幻想力都同样惊人。[①] 相同的智力倾向是贯穿谢林和福禄培尔哲学的主线;费希纳对此作过阐述。费希纳并不满意自然界的夜色,却又把心灵看作解释原理。自然界的有机概念同机械概念是有冲突的,犹如这些概念背后的各种类型的人是永远存在的一样,这一冲突也是永远存在的。我们必须明白,我们是受限于严谨的科学的;这是因为,自然的灵魂,以及生存于自然的一颗颗心灵或一个个类型,都只有靠移情作用才能领悟。"自然不是核也不是壳,而是同时又什么都是。"历史上的文科,情况也同样如此。人的心灵和时代的特性,都只能靠这样一种移情作用的形式感觉来辨别。在这一点上,艺术与科学相近,而且,如果现实被头脑中一切高于纯理论(概念上)的力所领悟,似乎就会更深地渗入脑海,更加动人心弦。因此,在这个范围内,审美类型就有领悟世界的特殊感官(一种预感),一种具有移情作用的直觉。对纯理论家来说,具有这种倾向的人不过是狂热的浪漫主义者而已。[②] 对这样的理论家,自然界是一个机能平衡的体系,或者是一个错综复杂的、智力受限的能源。但是,要记住,柏拉图认为适度是使世界(宇宙)、使灵魂变美的因素。至关重要的移情作用甚至在数学中也有不可悉数的形式表现和美之表现。

现在来谈谈审美类型和经济价值的关系。实用观点同审美观点形成鲜明的对比。若有谁认为对审美客体的效用是技巧上的或是精神上的,具有教育或欣赏价值,他就破坏了审美客体的纯粹存在。面对生活的实际要求,审美者和理论家一样是既漠

---

① 请参见我上述引用的演讲。——原注

② 任何人把他自己的生命理解为一个有机的发展过程,这种过程受到一种不变的形式,——一种似乎在歌德之前不曾存在的观念的控制,他就从美学上理解了自己。——原注

然、也无能为力的(即使考虑到明显的矛盾,上述提到的观点依然成立)。艺术家和自我完善的人,如果把精力全部放在效用上,就会整个破坏自己对生活的看法。

用虚构力和善于欣赏的想象力去理解生活与带着"工作"的热情去理解生活可是截然不同的。威廉·迈斯特希望通过移情作用而成功地融入整个人类生活——时代的发展,似乎给他敞开了生活的大门。因此,他想沉浸在幻想的世界里发展自己。尽管这种发展是奇异幻想,而且以颂扬个性抑制、职业以及有益的事情而告结束,却与我们上面谈到的并不矛盾。但是,这意味着他这里希望否定对纯粹的审美幻觉的迷信,否定冥思苦想的自我发展的纯理念;虽然对之不加感知是完全错误的。如果说,歌德肯定不会赞扬一个地道的生意人,这是说,一个人必须有了真正的感受才能将之化为形式。威廉·迈斯特不是在目的上而是在事实上错了。尽管有各方面的限制,他仍然不可能是一个偏狭的工人,因为他的生活目标是如此远大,使他不得不保持完整的个性。歌德是这样认为的。一般说来,生活中一个个的美学形式都是不确切的;他尽力摆脱开它们,他要创造更为奇特的形式。与之相反,席勒不得不超脱于为生活所必不可少的事物,摆脱开纯物质和纯物质的限制,而去寻求想象力、戏剧冲动和审美修养。[①] 对纯粹有用事物的热心一旦成为强烈的欲望,就会破坏审美态度。歌德在晚年的时候(赞同古典的完美)竟在他的《浪漫时代》结尾指出纯粹务实的苏珊娜是"善和美"(美—善),初看起来这有些奇怪。但是,如果我们提醒自己注意,甚至在第

① 席勒的形式冲动的意义与我们的形式冲动的意义不同,即康德哲学观点中的理性的纯理性形成能力。请见我的《威康·封·洪堡与人文主义思想》一书第341页及其后以及第281页。我们称为形式的东西,席勒称为活的形式或自由表现。——原注

一部分里,歌德就已经把纯宗教—性爱型的表现称为美好心灵的表白,那我们就不会感到奇怪了。歌德在内心深处具有极大的吸收和形成能力,从而能兼收并蓄,融合其他所有的类型。他是所有自我创造者中最伟大的人。说得浪漫一点,他的感觉中枢是全能的,因而,他对生活的审美态度包含了一切。然而,核心仍然是寻找内在形式,或者更确切地说,是靠生活在物质方面为他提供的一切帮助去寻求生命原理的形成。①

实用因素作为审美形式的原理的次要因素也有必要存在。在每一门艺术中,我们都观察到,一种媒介经济不仅在媒介的广度上,而且也在深度上得到了应用。每一阶段、每一程度都是根据欣赏主体的心理能力和身体能力来计算的。生活本身的构成也是如此。这里,经济并不表现为对难于得到东西的渴望和对想象力的限制。对纯审美者来说,经济进一步表现为热情的人有时候必定也会变得沮丧。与斯多噶苦行主义者不同,审美类型在寻求丰富多样的感受,不满足于对生活的单纯思考。但在每一种审美热情过后都要有一种平静,对每一行动都要加以限制。因而,斯多噶苦行主义的特性,对限制的伤感,必定属于审美类型。它是由参与每一精神行为的有力经济因素所引起的。

审美者决不是世外之人。但是,既然个性是其天性的一部分,他在社会关系中便倾向于标新立异和自我重视。换言之,自我肯定而非自我否定是审美型人物的社会特性。这个类型表现明显的地方,人们就不想从实际上或精神生活上去帮助别人;但是,如同一切生活客体一样,他们也变成审美欣赏和移情微妙作用的对象。这个审美因素在社会关系中表现十分突出。在与人

① "实用从真实到美"(《漫游时代》——指歌德的长篇小说《威廉·迈斯特的漫游时代》)。——原注

们的大部分表面交往中，一个很好相处的人对个人需要和职业兴趣是不欣赏的，他欣赏的只是与众不同的感受方式和自我表现。人们通过表现和印象的媒介互相接触，于是暂时出现心灵的遇合或融合，但这种相合一点不负责任，令人想起轻浮人的玩笑。这样的社会活动之所以诱人是因为这种接触轻松自如，接触双方也都感兴趣，完全不是由于利益真正结合的缘故。

性爱阐明了这种审美社会关系的一种更高级、更持久的形式。这里我们指的是爱的形式——坦率地从审美角度确定的形式。事实上，性爱的根子原本在于：人体是作为纯洁、自由、自然的心灵造型力的象征而存在的。性爱是某些心理表现，亦即审美主体对感受的渴望。人体被认为是相应于真正有价值心灵的象征。性爱也许是相互的，但这不是其根本性质。在更高的阶段，身体的各部分或许不起作用，而爱的行为则会直接转变为另一心灵的内在形式，性爱的这一表现也许是柏拉图首先指出的。[①] 每一个真正的唯美主义者明显地都是性爱的。而且，仅思心灵的性爱看来是受自然和青春的吸引的。[②] 而天真质朴相反则追求博大精深。每个人都在寻求他所缺乏的形式力量。性爱和性欲交织在一起，这是不可否认的。在人体和心灵的可塑性之中确实有一种隐蔽的关系。但是，这种关系的表现形式在意识中或许是纯精神的，并且通常带有纯青春的性质，从而使得有些人的性爱幻想比再现力更为强烈，与这一点密切相关的是，同一性别之间性爱的精神表现是完全正常的，因为性爱必然只有两个不同的精神原理，一个男性，一个女性。集中的、单方面的精神力量总是男性，女性则是精神整体——而且其中预先就

---

① 参见柏拉图：《会饮篇》。——原注

② “思想最深刻的人，热爱最有生气的事物。”——原注

有天真质朴的形式能力。但形式是双方精神结合的结果;形式是和睦的人,再不是单方面的或是无灵无性的木头人了。因而,正如审美类型所表明的,人性只有在性爱中才得以完善。这是因为,任何人在其更为深刻的天性中,作为精神单一性别是不完善、也不可能完善的。①

我们称之为女性的原理,在女性的心灵中得到最清楚的体现。她是寻求内在形式的男性精神的必要补充。男性只有在与女性心灵相通之后才能成熟。"永恒的女性引导我们向上",因此,两性之间的心灵关系,正如肉体的性欲不是主要的一样,只是一种审美关系。真正的婚姻的意义不是肉体的也不是功利的,而是相互的心灵完善;从婚姻的进一步意义来说,是内在形式的发展,正因为如此,只有早期的婚姻才能达到这个最高目的。但是,这一结合的真正意义最终超越作为初步象征的审美因素,进入完整的生命结合,抵达宗教价值的顶点。②

如果我们回头来谈社会关系,则它的审美特性为什么特别有赖于异性的心灵交往便是可以解释的了。社会关系是暂时的、激励想象的结合。纯审美类型允许社会关系中有太多的想象。这种类型的人对于主动去帮助另一个哪怕是毫无魅力的心灵这种忠心并不理解。唯美主义者对结合的实际方面毫无感觉,因为他们没有真正理解人类。例如,他们解释社会主义,是运用政治社会主义观点的特殊方法;这只能叫做误解。说明这一点的是美学家奥斯卡·王尔德论《社会主义和人的心灵》一文。对他来说,社会主义只是审美个人主义的手段,它的价值仅

---

① 详见我的《青年时代的心理学》,莱比锡,1924年,第四版,第四章《青年的性冲动》。——原注

② 关于我称为性爱或美爱的独特的、至关重要的感情和真正理解的、个人情爱的区别,请见舍勒:《同情的本质和形式》,波恩,1923。——原注

仅在于导致审美个人主义和最完整的生活。这种最完整的生活,人只能在艺术幻想的天地里找到。这是已知的最强烈的个人主义。尽管人的目的是要美,然而,只有在有自由意志的社会中,人才是美的。这一应有的社会职责是有用的;个人的职责是有用的,美是有价值的。奥斯卡·王尔德和古斯塔夫·兰道艾尔的审美社会主义是对坏印象的抵御,是免遭痛苦感受的精神保险。假如每个人都让自己的整个存在从内心里涌现出来并作为完整的个性,而生活——既创造又欣赏,那么,这才算获得了生命的真正价值。[①]

现在来谈谈政治方面。正如理论家在知识方面具有敏锐的感受力一样,审美者在个性和人格的意识里十分敏感。当然,这是个性的内在力量,这种力量甚至尼采也从未超越。审美类型自然地在自己的范围内找到获取力量的外部手段,那就是艺术创造效果[②]。这是他用来努力影响人们的语言,在修饰外表、衣服和房屋的艺术美以及巧妙暗示等方面所用的语言。但是,如果勃勃雄心占据优势,就转化为政治类型。一旦审美者的地位受到他人的威胁,那么,作为上流社会人士和个人主义者的审美者,就会脱离人类,自我满足,"仇恨愚氓、予以刁难"。他是不自觉地受到这种认识的影响的:他没有能力从精神上去对付力量

---

① 奥斯卡·王尔德:《社会主义与人的心灵》等,由赫德维希·拉赫曼和古斯塔夫·兰道艾尔翻译,柏林,1904。古斯塔夫·兰道艾尔:《为社会主义而呼吁》,柏林,1919年第二版(每一页都是上述发展的类型的论证)。我们是诗人,将推翻科学的骗子、无情、虚伪以及愚笨之徒,而使诗人的想象,艺术地凝聚的创造力,热情和预言能力将有用武之地,用人的血肉之躯,为群体、公众以及民族的生活和胜利,在生活中创造、建设。——原注

② 表现在审美表象的感受力产生崇高和英雄主义的现象。康德已经说明,这不是纯粹的审美现象。根据我们的区别,这应该理解为另一种类型的表现,即高于自然的道德崇高的表现,这种表现成了审美映象和欣赏的对象。——原注

世界。如果审美类型的人不掌握这种分寸,而去参加政治活动,他就会发现他根本不具备这种能力。他主观判断一切。超越个人的社会力量要求于唯美主义者的,是某种明确、有限和真实的东西;对他而言,从属于这种社会力量是再蹩脚不过的了。甚至社会他都是从美学角度去设想的。在有利的情况下,他在社会中看到的是形式,在不利的条件下,则是桎梏。由于这个原因,他是个自由主义者,把社会的活动限制到最低限度;像威廉·封·洪堡和利奥波尔德·封·韦塞便是如此。或者,他甚至是无政府主义者,认为社会是多余的,要帮助人类过上自由和美好的生活。纯印象主义者或者存在表现主义者尤其缺乏内在的自我约束,而这种约束在服从领导和从属关系中是必要的。即使是圣哲完人也会喜爱依照自己单纯天性规律生活、也会乐于有自己生长和发展的空间、倾向于通过器官的自我发展去寻找自由的。他们的信念是和谐人类的自由主义,这绝不可与康德哲学关于责任的自由主义混为一谈。我们发现,在荷尔德林的《许泊里翁》中,政治观点同审美观点形成了强烈的对照。在阿拉班达地区的人全是些使他望而生畏的政治活动家和宣传活动家。而许泊里翁梦想一个美的神权政体。①

现在我们在接近审美型人物对宗教的关系。对于审美型人物而言,具有最高价值的是从美学角度看去的重要性——我指的是更广义(同纯和谐美相比而言)上的美。他们的信念是美的宗教。因此,人间和天堂生活的严酷的二元论、物质的贬值,对他们来说似乎是无法容忍的,同样,从一无所有而不是从混沌之中创造一个完整的世界,他们似乎也难以忍受。政治人物认为,

---

① 请见我的杂文《荷尔德林与德意志民族意识》,载《文化与教育》,莱比锡,1925年第三版。——原注

世界创于自发行动。而审美者则把世界设想为一个形成过程，一个错综复杂的整体，一个井然有序的宇宙。美学上的泛神论与万有在神论同审美类型声应气求。对他们而言，上帝是至高无上的，是主宰一切的权力象征，是存在于世界本身的灵魂。宇宙是和谐、是美的海洋，如同柏拉图学派思想的继承人布鲁诺、莱布尼兹、沙夫茨伯里、谢林以及歌德等人年青时候所认为的那样。宗教对他们来说，就是具有这种和谐的整体。关于世界的美学——宗教观念是万物有灵论。必须记住，施莱尔马赫在自己初版的《关于宗教的谈话》中对宗教作了分析，这一分析对鲜明的美学一宗教类型作了说明。值得注意的是，他很少涉及道德因素，规范的价值。但他描述了结婚时的拥抱，——在拥抱中，人和宇宙融为一体；这一描述完全是移情作用的形式或心灵的融合，这正是审美过程的典型特性。与上帝的距离、罪孽、差异、个性的窒息、为上帝而奋斗这些意识和感觉在这种宗教中是不存在的。后来，施莱尔马赫在自己的宗教理论中概括了更多的历史一基督教的因素。但是，纯唯美主义者在这一感受领域中用处不大。像洪堡和歌德这样的人在青年时期并没有发现自己具有这种双重的意识，而超然存在的观念只是这种意识的反射。像荷尔德林这样的人则生来就感受到世界美的鼓舞，不断发展。“宗教是对美的爱。”(《荷尔德林文集》第一卷，第 105 页)。“最美者也是最神圣者。”(同上，第 72 页)。对他们来说，美学原理成了形而上学的世界原理。但是，对于所有的柏拉图主义者，美学原理不再只是现象，面纱、幻想、部分，实际上是世界结构，是最终的(从宗教的观点看)最有效的意义——隐藏在世界上一切残忍、丑陋和恶劣现象背后的意义。甚至痛苦、死亡和疾病在他们都带上了温柔的诗情画意。奥斯卡·王尔德关于基督是“灵魂唯物主义者”的说法便是对审美类型所特有的基督

教精神的最好解释。[1] 然而,纯理论家或者是纯宗教人士认为,美是一个本原因素,其中隐藏了世界的最终意义。对审美类型人物而言,美是意识本身的完善,是生活的真正价值。

具有审美心灵的人带着宗教意义去对待物质,他们同进行创作的艺术家、同宗教型画家或作曲家观点完全不同。然而,这两类人的区别,在特殊情况下却是很难发现的。它必须以并非总可在历史上找出的精神生活的差别为先决条件。在中世纪鼎盛时期,每个人的世界观和自我观点都受到了外部宗教和传统的强烈影响,甚至认为,宗教以外就没有艺术,恰如宗教以外没有哲学一样。如果一个出色的审美头脑果真这样认为,那么,即使他想表达某些纯审美感受和见闻,也肯定会选择恰当的修辞语言的,但丁就是这方面突出的典范。中世纪,马科斯·德沃夏克首先从结构上为造型艺术解释了实可感与超可感之间的错综复杂关系。造型艺术的独特要求和问题就是把只能主观领悟的精神东西变成切实可感知的东西。

中世纪艺术发展的独特之处不仅在于人人都熟悉宗教特点(反改革艺术就是宗教艺术,但是,尽管有许多共同点,与哥特艺术风格还是大相径庭的),而且在于万能的精神结构;精神结构高于物质的感受,其影响又非常之大,使任何迅即印证精神事物可感知性的体验(可与现代的同类相斥脉冲相比)都认为是毫无意义的,是违背真理和人类理性的深重罪孽。[2] 这样,哥特艺术表现的唯一努力便是:寻求平衡——对生活的超感知解释与由此而产生的对感知事物的反映之间的平衡。

一种更接近自然可感知事物、更远离宗教传统的心灵结构

---

① 席勒在给歌德的一封非同一般的信中也明确指出基督教是“唯一的审美宗教”。(1795,8. 17)——原注

② 马科斯·德沃夏克:《作为精神史的艺术史》,慕尼黑,1924,第60页。——原注

有可能让自身的内在美学结构朝着更为广义地表现宗教特性的无极关系发展。不管一个人是否考虑美学上的泛神论(泛神论的确不是基于教条而是基于心灵构造的)从本原看是宗教的呢还是美学的,这类想法的产生就会有表达施莱尔马赫的“宇宙之意味”的宗教意义而没有任何历史的宗教象征性(当然,如果他们选择自然作对象,这一点便尤为正确)。这样的例子在诗歌中不胜枚举。奥斯卡·拜耶的论证非常清楚地为造型艺术展示了这一观点。然而,我们在此接触到了要点,在这一点上,这些结构得不到进一步的解释,而有赖于人的心灵洞察力(凝眸神往)。①

戈特弗里德·凯勒在描述对自然的更完全更深刻的情感时,有意识地、系统地阐述了这种审美感官的无限扩展:②

> 十分看重一切事物所具有的权力和意义的,真切感到世界的深邃和内在联系的,是对万事万物的无限热爱。这种爱高于窃物为己用的空空妙手,因为妙手所得最终不过是渺乎小哉与倏然之畅而已;这种爱也高于情投意合与浪漫爱恋之欢。能够产生永不衰退之热情的,只有这一种爱。

> 世界内底是极为平静的,所以,也就必然有人乐意去了解世界并作为其有机的一部分去反映世界。平静吸引生命,躁动摈斥生命;上帝悄然沉静,所以世界运动是以上帝为中心的,这倒可以使搞艺术的人无可奈

① 奥斯卡·拜耶:《无边景色谈宗教绘画及其大师们》中有34幅复制品;福舍出版杜,柏林,1922。——原注

② 《绿衣亨利》第三部,第一章。——原注

何地静观事物生生灭灭而不去追逐;须知,钟情者是不可能如搞艺术的人那样去描绘钟情对象的。因而,搞艺术的人并不是多余的,无用的;只有观察者才是观察对象的整个生命。

三

所有这些资料都说明审美类型所特有的特殊动机形式。它不是由一般规律、也不是出于功利的考虑,而是由对形式的愿望所决定的(从生活的更深刻的意义上讲)。可惜,这常常是一种糊涂的冲动,不能达到目的,反而误入主观偏见或印象主义的歧途。然而,甚至连这些不成功的努力也是出于要展示自我意象的愿望。自我实现、自我完善、自我欣赏是审美的目的。易卜生和奥斯卡·王尔德的最高信念就是"振作起来"。然而,这种内在的形式发展不是理性思考的结果,而是源于无意识的灵感。但是,这种类型中的"马大哈"们经常把这种信念同放荡生活混为一谈。有些人,尤其是年轻人,凭热情办事,遗憾的是,这常常是顺从斯多噶苦行主义的反应。而更多的温和派是受"高雅情趣"、机智、礼貌、得体所左右的。他们否定行为的进程,并非因为这个进程是危险的,或是不协调的,而是因为缺乏风格(由于这个原因,那些对此津津乐道的人一般仍然还是生活审美形式的阶下汉)。他们在一切行为中都以美和适度为准绳。他们会避免吹长笛,因为长笛使他们的脸变形。他们临终之时的愿望也会是要死得体面。柏拉图《会饮篇》中的保萨尼阿斯在较低程度上代表这种类型,把礼貌和纯法混淆起来。但苏格拉底在这方面和在《费德洛斯篇》则把他描写为真正心灵美的发现者。我们发现,这种审美道德标准在各阶段上是不同的:在西塞罗的

“体面和高洁”里，它还不太明确，在“迷宫”里具有骑士风格，在整个文艺复兴时期成为生活风尚，最后与巴尔塔撒、格拉西安、沙夫茨伯里、赫尔德、歌德、席勒、洪堡、海因泽以及荷尔德林的论述相合。①

与这种个性修养密切相关的是寻求发展，自觉地把自我变成内在的形式。自我发展的动机，源于生活的内在充实，也属于这一审美类型。在我早一些时期的文章中，我已经说明，德国古典时期的美学人文主义包含三个方面：作为人文主义单方面表现的个性，作为体验和形成的源泉的普遍性，个性和普遍性这两者结合为生动形式的整体性。对生活的审美态度与斯多噶苦行主义是尖锐对立的。由于对观察和欣赏能力抱有极为强烈的愿望，审美态度是指向存在的各个方面的。尽管如此，它并非简单地指向四面八方；作为个性，它具有有机生长的规律，它有自身的发展愿望。精神生长只是有机生长的延续（生欲）。而且，这不纯粹是灌输知识，而是“世界”借助于心灵的所有的接受器官和生产器官而自由地、从各个方面、尤其是从精神上进行收缩。这个事实揭示出了这种类型所特有的道德原理：内在形式、心灵上的自我实现基于内在运动的节奏、均衡与和谐。②

别具一格的德国浪漫主义显示出审美和宗教动机形式异样地交织在一起。施密特·多哈蒂茨在其《浪漫蒂克的机缘论结构》一书中详细地分析了这一方面。浪漫主义者对“一切”的不

① 请见赫尔德就美德问题所作的《学校谈话》。我们已经谈过歌德的关于生命的原理的观点及其更高的审美个性。席勒（在第23封信中）说：“一个人不是出于道德的动机而是出于审美的动机，比自身的责任要求做得多些。这种行为是崇高的。”请见引自威廉·封·洪堡的少年文艺读物第160页脚注1。——原注

② 人们可能给形成动机和自我发展动机加上性爱的动机——这种类型通常还包括人的发展和修养。——原注

可遏制的渴望有利于消除差别。但是,浪漫主义者敏于审美的头脑处处都使主体去自由想象,不允许单方面的决定,因为,这样会产生限制和约束。这样,我们在宗教类型中看见的、同更为深刻的宗教逻辑的对立便在美学上协调起来。浪漫主义者不是在缩小差异,而是在回避差异,在走第三条道路。机缘论者认为一切个体的行为都是邪恶的,并且通过上天的因果报应去躲避;而浪漫主义者不是靠上帝而是靠自己想象的自由去回避差异。

在浪漫主义中,天才取代了上帝,并且认为外部世界是自己进行活动和创造的天地。浪漫主义者对世界上发生的最令人震惊的事件,比如革命或战争,无动于衷;只有当事件能令其获得极大的感受或让其一睹奥妙,才是具有深远意义的。除了已经形成的、主体创造兴趣的客体之外,一切都没有包含名副其实的真实。反过来说,主体则成为世界的创造者。主体把世界看作自己的东西。在这一点上,强烈的个人意识似乎凝聚到伟大的行为之中去了。然而,尽管如此,浪漫主义者的自我感觉依然没有改变表现于机缘论类型中的心理状态,也就是说,其心境是其唯一的活动。浪漫主义者不想行动,只想感受和形成感受。所有这些特性都不仅是审美动机的一个确切类型的特性,而且表明它与真正宗教的差异:浪漫主义没有终结特性和明确的责任感。

四

谈到审美类型,比起对创作外在形式的艺术家,我们要多考虑艺术家本人,考虑具有内在美学结构的人。如果我们真的必须把外在艺术理解为心灵创造力的反射,那么,有艺术家活动于其中的片面形式便必然是审美心灵结构的差异的征象。这里,

美的客观表现是丰富多彩、变幻无穷的：

仙子降人间，千姿百态，难以尽言：
在水从浪行，着地扶风现，
冰肌映玉骨，倩影透华颜，
娇波闪处情涌，软语聆时心欢，
质因形丽，形由质艳——
美哉青春佳人，消得人魂尽散！

（歌德：《潘多拉》）

对我们来说，美的本原形式是人性，是人的身体、人的心灵。对男人来说，是"永恒的女性美"，是理想的女人形象；女人在身体与心灵上的神秘同精神上的创造天性有着密切的联系：圣母玛利亚与孩子处于天堂与人世之间。然而，即使心灵是赋予美的唯一原理（因为单是心灵的光辉就使形体显得美了），因此，心灵的美确实是本原的美。必须理解，自然美，还有艺术美，是派生的形式，它们之所以在审美过程中获得力量，是因为这时它们被赋予了心灵或心灵的闪光。因此，在考虑审美类型时，必须考察他们对心灵美方寸海纳（他们最接近原型，几乎不需要戏剧或小说中的东西），或者他们的内心生活是否能从自然中捕捉火花（他们是自然的宠儿，在寂静的林中、天空或是水里寻找伙伴），最后一点，他们是否能仅仅从艺术家用以表现自己感知性具体创造的表现形式之中去感受美。

美学创造性同单纯欣赏性之间的差异再现于次类型。有些人带着女性的消极耽于生活的各种印象，并且让这些印象在他们的心灵中和谐地重新产生共鸣。与之相反的是主动而活跃的

男性,他们精力充沛,让整个生活领域都打上他们内在形式的烙印。他们也在自觉地不断完善,将生活素材投入一种审美筛选过程。他们通常认为世界是形成他们个性的物质,并且根据他们高度的文化修养来区别所有的精神物质。

伴随审美者对现实的关系而出现的,是进一步的差异。我们已经认识到,我们在上面用以表现由感性中介而来的体验的现实阶段,根本就不明确。现实阶段的核心或许就是由我们叫做"生物现实"的东西构成的。但是,即使如此,也不是没有理论限定的。理论结构的种类和比例在随着时间和科学体系而变化。仅仅因为这些原因,现实对于进行体验的主体①不完全是永恒不变的。但是也有个人的独特的、想象的观点的复杂因素。因为,即使理解既定的事物,统觉和再现的想象也是有影响的,并且填充体验的空白,创造整个自然体系的映象。② 这里面包含一个对从来不可能完全孤立的客观因素所作的主观补充。这种想象倾向不仅将色彩和形式赋予了世界,而且也赋予了从属于世界的自我。对于不可避免的外部印象,有些人不想从理智或道德上去细加思考就作为事实接受下来;这种人我们称为现实主义者;③现实主义者的态度在感觉上是客观的。如果感情的直接影响占优势,那就是存在印象主义者,这种人我们已经谈过了,他们是"容易动情的人"(兰普雷茨)。有些人在思想上形成体验的材料并从道德上加以评价,认为只有这种形成过程的产物才是他们的"世界";这种人我们叫做理想主义者。但是,如果对感觉的主观世界评价过高,使之窃据客观事物的地位,那就

① 对科学来说,现实是一个分界线,是一个必须由理性的相互联系而看待的观点。——原注

② 请见我的杂文《幻想与世界观》,载《世界观论文集》,1911 年。——原注

③ 然而,这些话和下面的话一定不能从认识论的意义上来理解。——原注

是表现主义者。表现主义者在一切事物中找到的都只是自己感情的反射信号，他们对客观事物的误解通常令人吃惊。现实主义者是质朴的，表现主义者是感伤的，他们形成一系列对立的观点——从中可以发现很多中间阶段。正如我们看到的，在知觉和思考的共同作用下，这些中间阶段并不纯粹是从审美角度、而且也是从理论上加以决定的。但是，当理论行为居于次要地位、而行为的客体最后与生活的内在形式联系起来的时候，我们就有了明确的审美态度。这样，审美类型可以是现实主义的或理想主义的；两者的差别仅仅在于：经过他们的精神结构而获得的世界印象发生了多少主观变化。最近，E・R・颜施[①]对"直观现形"现象作了仔细研究；这些现象表明，即使主体在知觉发展初级阶段产生的观念也同所感知到的客体有多么大的关系。如果这个因素控制着整个心理结构，正如在形态鲜明的艺术家身上所表现的那样，那么，源于这种最生动的体验的、寓于具体形象之中的一种完整类型就可以产生出具有伟大的想象形成能力的人。狄尔泰[②]在其诗歌的心理学中试图系统地阐述观念在感情结构的影响下不受现实的限制而自由表达出来的规律。我认为最重要的两种体验类型是与此有联系的：其一是后欣赏类型的人，对这种人来说，体验的内容只是在记忆里闪耀，因此，这种人只是从现实的直接压力这个距离去发现自己与生活的确切关系；其二是普遍的象征主义者，这种人在所有的形式和体验、更深的联系和更确切的内容背后神移情入般进行预言。所有限定的事物，对他来说，都成了有含蓄意义的内容的比喻。用这种方法观察和处理事情的能力仍旧是审美的能力，尽管其效果与宗

---

① E・R・颜施：《关于感知世界的结构》，莱比锡，1923年。——原注

② W・狄尔泰：《诗人的想象力》，见《狄尔泰文集》第四卷第二章第163页及其后。——原注

教领域有关。这就是神秘主义者对现实的看法,只要他完全承认现实的重要,只要他有想象。雅各布·伯麦·谢林和福禄培尔对世界的看法便是这般不同凡响。所有的浪漫主义者都具有两种倾向:后欣赏和象征主义。因此,似乎恰是这个因素构成了浪漫主义的精神类型。并且,这个因素同样在对他们的倾向进行解释——他们倾向于承认神话具有比严格的理论科学更高的认识重要性,因为神话是基于一切感情的移入的。这种类型变得越来越常见。①

在对美国现实的距离进行思考时,我们发现了这些差别。与之密切相关的其他差别是由审美形成过程的重要性产生的,或者,换言之,来自于审美地领悟感觉的深度。多情的人留意每一个很小的事物及其瞬间审美效果;庄重的人面向整个生活,全面地观察、欣赏生活。② 处于这两种截然不同的人之间的,是戏剧性的人,他们追随前两类人的行为,因为前两类人的行为与结果交织在一起,非常需要解释。这样,庄重在多情中重新共鸣。我们可以称热情奔放的人为喜怒无常的人。庄重和戏剧性的人以前属于同类气质。但是,根据他们的情况,这不是一个纯情感节奏问题——情感节奏恐怕属于元素心理学范畴。这倒是客观内容怎样充满这一过程的问题。也正是这样他们才对精神类型加以确定的。

乐观主义和悲观主义的差别越过审美差别而进入宗教类型。自然,生活的宗教评价总是在审美类型中产生共鸣。对世界的正反两方面评价的结合决定着生活的审美方式。如果愉快的因素占优势,就是典型的幽默家,如果消极的因素占优势,就

---

① 请见恩斯特·卡西雷尔:《思想与形态》,柏林,1921,载《荷尔德林》。——原注

② 请见我的《威廉·封·洪堡与人文主义思想》一书,第369页。——原注

是讽刺家；两者都嘲笑生活，但方式上则一个温和、仁慈，另一个尖刻、傲慢。最终，悲剧作家把生活看作是光明与黑暗的斗争，在这场斗争中，尽管光明宣告失败，却依然放出审美光芒的余辉。尼采坚持这种悲剧感，即认为世界确实只能是一种审美现象。然而，只要唯美主义是与赎罪信念密切相关的，它就近乎宗教类型。

五

我们不仅要在其他纯类型中寻找审美者的反面，最重要的是要在具有想象生成力而依然拒绝生活审美态度的人身上去寻找。有些人，出自最高尚和最纯洁的艺术动机，满腔热血地与自身的理念作斗争，因为他们看不到理念的最高完美。无疑是位艺术家的柏拉图却对艺术家进行指摘，认为艺术家只是进行模仿和抄袭，却永远不能抵达真理、本原成分。卢梭认为他自己非常娴熟的小说写作是危险的，因为它引起强烈的感情，却不能从道德上控制这些感情。歌德自己遭遇到塔索那样的命运。托尔斯泰在抨击表现艺术本身的不道德艺术时，与自己或者至少与自己天性的一个阶段或是一个方面作斗争。但他们都不得不使用审美语言。他们对审美理念宣战，只是为了要超出审美理念；比如席勒就在自己的田园诗《升天为神的赫拉克勒斯》中努力去达到最高的诗意的自我。如果一个人热爱整个人类，同时也爱“幻影”的薄纱，并且在自己的情感、愉悦中发现它，那么，存在的审美形式才是可能的。人对个人生活的艺术和情感部分的诅咒本身就是一种审美表现。很多人之所以反对唯美主义，仅仅是出于他们所难以言说的痛苦，或者是他们自身已造成的极度痛苦。处于伟大斗争的心灵必然会体验到审美表现的不完善；贝

蒂娜·封·阿尔尼姆对此的体验极为深刻:她借贝多芬的口说:“尽管对工作有成功之感,我仍然像小孩一样感到永不满足的饥饿,要用我已向听众表达出的欢乐和音乐信念的最后的鼓声,重新开始似乎是刚才结束的一切。”

审美意志要在形式上表现出来的能力是不完善的。然而,除此之外还有令人烦恼的缺陷:不负责任和生活审美方式的意想;克尔恺郭尔是第一个认识这一点并对之进行鞭挞的人。尽管审美者竭力不使冒险之举进入道德宗教领域,却仍然在同存在素材作斗争——这些素材以自己本身的、与审美者无关的规律在影响审美者的内心世界。因此,内在形式的人总是摆脱不了无边的恐惧和最后的悲剧阴影——命运的追踪。

悲剧知识[1]

雅斯贝斯　著

吴裕康　译

导言　论原始观念:宗教、艺术、文学。

把目光投到真理的根本上,这是人之为人应做的。真理借助一种语言随时都为人服务和存在于人身上,尽管那语言还十分粗糙和模糊。

随着方法上的哲学探讨发生了一个飞跃。借助于它,从前充满人内心的真理意识变得不虚假了。在它里面有原始的精神观念,这些观念在难以想象的流传中以图画、情节和故事的形态把真理告诉人。神话的力量、启示录的权威、生活的严峻都是现实。不是以反映的形态,而是以无疑问的事实形态对一系列基本问题作出了回答——尽管这些问题还根本不是凭着理性意识提出的:为什么人的状况是现在这个样子?(亚当和夏娃偷吃禁果的原罪和普罗米修斯的神话同时回答和提出了人的使命问题);我如何达到我性格的净化,获得生存中的解救与安宁?(对神秘的崇拜、宗教习俗和生活方式对此给出了答案和指明了

---

① 译自 Jaspers: *Philosophische Logik*, Bd. 1: *Von der Wahrheit*, München, Piper, 1958。

道路。)

在哲学作为方法上的思索而开始的同一时代,原始观念的语言也臻于明白、成熟和有力了——那是在公元前的6世纪至3世纪。

哲学推论,一方面产生并提高这些观念,而自己又在特有的深度上与它们发生关系,反对和克服它们,或是掌握和利用它们,与它们不可分离。哲学推论把它们理解为不同的东西,反对它们或是吸收它们并证实它们;最后站在其中一些观念的对立面,把它们当成是不可理解的、不同的东西。与这些观念的不断打交道——不管是在什么意义上发生——使得它们成了哲学推论的器官。

这些观念作为真理的语言本来是一个全面的整体,是形成和充实人的生命的不可分割的整体。在发展过程中宗教、艺术和文学分开了。这一分家虽然使终极真理的语言分开,但是贯穿它们的仍然是一种一元性,通过这种一元性原本的浑然一体的特点继续在它们相互的关系上发挥作用。

宗教 在宗教中作为基础和界限、起社会权力作用、个人依靠作用的东西,仍然是哲学推论规定的范围和哲学内容的载体。它表现为哲学推论的一个对立面,但同时又是有益的对立,需要经过努力实现的东西。宗教作为人性的基础构成心灵,哪怕这心灵离开了宗教的一定历史形态,从而好像是离开了宗教本身。

随着对宗教的放弃和遗忘,原来的推究哲理也会停止。会产生毫无思想的、连自身都不再意识到的绝望,一种单纯的得过且过,一种虚无主义和一种混乱的迷信。时间一长连科学也会沉沦。人的基本问题,人是什么,人可能变成什么的问题不再能严肃地体验和提出,实际是在新的变形中找到一个无法理解人的生存的答案。

造型艺术 造型艺术为我们提出了供讨论的可见性问题。我们看见事物,就像艺术教我们看它们那样。我们通过建筑师赋予房间的造型来体验房间;我们体验风景,就仿佛它经过宗教建筑物而集中起来,经过加工形成,经过利用而获得那样。我们体验自然和人,体验如何在雕塑和绘画中表现他们的本质。看起来好像是现在一切才获得形态,才显示出它原来一直掩盖着的可见性和心灵。

在艺术作为一定审美理想的体现和艺术作为形而上学的代码文字之间应加以区别。两者只是在美是超验的存在,这个存在是美,因为它美所以一切本来都是美的这些方面才是一回事。我们称形而上学的、以自身的可见性来显示存在本身的艺术为"伟大的艺术"。基本上只有艺术以及与哲学无关的艺术技巧是塑造的非超验方式:是装饰,是产生出对感官富有吸收力的东西,只要这一切是孤立的,而不是形而上学中的因素。

文学 文学属于语言的范畴,通过语言把所有内容作为想象采用,是对显而易见的东西的包罗万象的告知。从赞美诗和祈祷中关于祈神的祭祀活动中的词语的魔力,一直到对人的命运的表现,文学充满了人性的所有展示。它甚至是语言的发祥地,是表达、认识和作用的第一次创造。最初的哲学就是以文学的形式出现的。

文学是我们借以最自然地了解宇宙和我们的本质的全部内容的器官。我们被语言所吸引,改变着我们自己。文学在我们心中唤起的想象力不知不觉地展示了想象的世界,由于它,我们才能确切地掌握我们的现实。

一、悲剧的知识

通过原始观念在宗教、艺术和文学的统一体中表达出来的东西,是我们的意识的全部内容。我们从这个广阔的领域中只选出一个例子:悲剧和解救。这在悲剧的丰富变化中是一回事。实际存在和发生的东西,被从各种不同的角度进行观察,而对于人来说可能的东西,则在宁静这个最终目标中得到许诺并产生出来。

哲学就隐藏在这些观念中,因为它们指明不幸一开始是无意义的。但是这一哲学不能充分地翻译成思想的产物,而需要在哲学上通过解释弄清楚。我们在重温原始的观念中掌握了它。这个世界是不可代替的。它作为哲学的器官似乎已加入了哲学。但是它作为自我实现是超出哲学并通过哲学再次作为不同的东西而被达到的。

悲剧知识的伟大形象都是历史的形象。它们在风格上、在内容素材上、在倾向材料上都具有其时代的特点。没有什么知识在具体的形态上是不分时间到处通用的。人必须在真理性上随时为自己获取新的知识。这种知识的现象在其差异方面对我们来说都是历史的事实。

这些差异和历史形象的对照是互为说明的。它们为我们创造了我们自己的知识可能性的基础和我们借以重新认识自己的镜子。

我们通过它们感知悲剧意识的各个阶段,感知用悲剧性对存在进行阐释的可能性,感知从中发现解救的基本内容。从悲剧知识的历史塑造中发展出解释可能性的系统性。

a）历史的概述

我们提出悲剧知识的伟大人物，就像他们在观念和作品中显现的那样：

1. 荷马——冰岛人的埃达神话——从西欧到中国所有各民族的英雄传说。

2. 希腊悲剧：埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯——只是在这里悲剧才作为一种文学形式而产生，后来的所有悲剧都依赖它或受它启发(经过塞内加作品的过渡)。

3. 表现为三种民族形态的现代悲剧：莎士比亚——卡尔德隆——拉辛。

4. 莱辛。德国艺术界的悲剧：席勒，然后是 19 世纪的作品。

5. 恐惧时期的其他文学作品及其对存在的追问：约伯——某些印度戏剧(就整体来说它们从来都不是悲剧)。

6. 克尔凯郭尔、陀思妥耶夫斯基、尼采的悲剧知识。

英雄传说显示悲剧的世界观是一件理所当然的事。此时还没有发生思想的斗争，不存在对于解放的渴望。赤裸裸的不幸、死亡和堕落、忍受能力和荣誉是描写的对象。

伟大的悲剧是在时代的过渡中产生的(在古希腊和近代)，犹如在一个燃烧过程中——最后以审美的教育现象为结束。

希腊悲剧是一种宗教崇拜活动的组成部分。它是一种争取众神、争取物的意义、争取正义的实施。它最初(埃斯库罗斯和索福克勒斯时)是与信仰秩序和神、信仰合理和有效的机构，信仰城市国家结合在一起的，最后(欧里庇得斯时)却怀疑所有这一切已变成历史的东西，但却不怀疑正义的观念本身，不怀疑善与恶。

莎士比亚出现在世界舞台上；一个意气昂扬的社会重新出现在提高的形象中。人性展示在其可能性和危险中，在其伟大

和渺小中,在其人道和暴虐中,在其高贵和卑贱中,在其对于人生幸福的欢呼和对于不可理解的被颠倒、被消灭的战栗中,在其热爱、献身与一片坦诚和憎恶、狭隘和盲从中,总而言之:在其任务的无法解决中,在其实现的最终失败中,在有效的秩序和善与恶不会混淆的对立背景上。

卡尔德隆和拉辛是基督教悲剧的高峰。在这里悲剧有其独特的新的矛盾冲突。表现的不再是命运和魔鬼而是天意、仁慈和摈弃。不再是界限上的提问和沉默而是一切都被限定在天国和将万物纳入己爱的上帝的某一背景上。不再是不停地争取真实(作家在其作品的效果中实行的真实),不再是数字游戏,而是在了解陷于原罪的世界和上帝的现实情况下真实的完成。但是由于这些矛盾的对立,悲剧自身却在基督教真理面前泯灭了。这些悲剧被形而上学地束缚在基督教信仰的深渊中,同时也有所扩展,但它们与莎士比亚相比,在题材和提问上,在形象的感人和丰富多彩上,在眼光的开阔和洒脱上都显得局促偏狭。

在作品的总态度上表现出毫无希望的绝对悲剧,也许存在于欧里庇得斯的几个悲剧中,然后便是在19世纪的现代戏剧中了。在这里与审美冷淡的同时达到了深邃。

b) 悲剧知识中的存在意识和没有悲剧的安全

最大的距离存在于不包括悲剧知识以及作为这一知识体现的悲剧、史诗和小说的种种文化和决定生活态度的存在意识中的可显现性之间。

如果我们在悲剧知识中看人,那对于我们的历史回顾就如同是时代之间的一道裂隙。这并不一定是高度文化的产物,反而可能是原始的:然而人确实是在这一知识中有影响,就好像他刚刚才真正醒来似的。因为现在他面对极限情况而处于推动他向前的不安之中。不可能保持稳定的状态,因为没人能让他满

足，随着悲剧知识而开始了不仅在外部事件中而且在人性深处发生的历史运动。

悲剧以前时期的知识本身是完整的。它看到人的痛苦、不幸和死亡。一种深沉的悲哀就如深情的欢呼一样是这种知识所特有的。悲哀在关于生与死、死而复生的永恒循环和关于永恒变化的知识中被理解。死去而又复生的上帝，一年四季的节日作为这一死而复生的显现，是基本的现实。圣母作为造物主和死神，创造、养育、照料和热爱一切，使之成熟，但又把一切收回，无情地令其死亡，在巨大的灾难中毁灭。圣母的神话观念在世上几乎是万能的。它们还不是悲剧知识，而是善于隐藏的暂时的令人安慰的知识。那是一种基本上非历史性的知识。任何时候都是同一个现实。没有什么是特别重要的，一切都同样重要，完全而无保留地保持原状。

悲剧知识具有历史性。循环只是基础。真正的是一次性的并处于不停的运动之中。它一旦确定即不再重现。

然而悲剧以前时期的知识并不只是被悲剧知识所取代。也许在主观想象上只有走在前面的能够作为一种反对悲剧基本观念的独立真实而自我保持。哪里能协调地解释世界和相应地实现生活真实，那里就没有这种悲剧观念，虽然了解这一切不幸。这广泛地发生在古代，最典型的是在佛教产生之前的中国。一切贫困、不幸和丑恶只是根本不该存在的暂时干扰。没有对世界的恐惧、对世界的败坏和对世界的辩解，没有对存在和上帝的控诉，而只有抱怨。没有绝望的支离破碎，而只有平静的忍耐和死亡。没有无法解开的纠葛，没有阴暗的曲解，而本来一切就基本上是明亮的、美的、真实的。可怕和吓人的东西被体验，与被悲剧知识照亮的文化同样为人熟知。但生活情绪仍保持开朗，没有斗争，没有反抗。从深刻的历史意识中产生了与一切事物

的难以想象的基础的结合,但是并没有寻求历史的运动,而只是不断地恢复正常和良好的永恒现实。悲剧意识在哪儿出现,那里便失去一些不寻常的东西,一种没有悲剧的安全和一种自然的崇高的仁爱,一种活在世上的安分守己和一个具体观念的宝库,这些在中国都是真实的。在变得普普通通的相貌上,一个开朗的无成见的中国站在怨天尤人的偏颇的西欧之旁。

c) 史诗和悲剧中的悲剧知识

在神话意识中,世界的基本矛盾可由神的多面性看出:不可能使所有的人都同样满足,一个人的工作说不定在哪儿会损害另一个人的工作,众神相互之间也处于在人的命运中所解决的斗争之中;神本身不是万能的,阴沉的命运女神像主宰人们一样也主宰着他们。对于"为什么"、"由何而来"的问题有许多答案,但无一令人满意。世界的丰富多彩、人的可能性的多种多样被把握,极端的东西被体验。可是整体的统一没有以绝对的力量被寻求,因此根本问题也不集中于绝对的求知欲望。

在荷马史诗中,这种形态的悲剧知识是在直观的乐趣中,对众神的崇拜中,无疑问的忍耐和坚持中进行的。

对命运的同样的坚忍和从容的反抗肯定也存在于古代冰岛的埃达传说中,虽没有荷马那样丰富多彩,但却更热情、更奔放。

它就像是对悲剧的一知半解:还不能区别失败的方式和悲剧不幸的最终的神秘性。它还不渴望心灵的解放,因为这在纯粹的忍耐中已经满足了。它就像一次对追问的匆忙阻止,是以无疑问的理所当然对世界和终极的领会,而这种理所当然在悲剧以前时期是借助于没有和谐来为它掩盖世界的基本矛盾才被分离开的。

在希腊悲剧中这个神话世界仍然是素材。新处在于此时悲剧知识中不再是静止为主,而是把追问推向前了。追问和回答

是在神话的改造中进行的。神话现在臻于完全成熟和深刻,但不能再以任何形态保持稳定。思索着的作家继续改变它们,直到它们在热情争取真实的崇高燃烧过程中——以作家与上帝这种对话的形态——被耗尽,只剩下灰烬还留在依然令人入迷但又难以接近的诗画中。

问题——已经是哲学的但还表现为完全直观的形态,因而在方法合理的意义上还不是哲学的——是向神提出的:为什么这样?人是什么?人靠什么被引导?过失是什么?命运是什么?人类世界的秩序是什么?它们由何而来?神是什么?

通向公正而善良的神的道路、通向上帝之路被寻找着。但在这条路上一切传统的东西越来越趋向于瓦解。用正义、善良、全能的思想作为标准是不能维持的。怀疑是这种乐观寻找的结局,在寻找的路上始终是靠臻于完美纯粹的传统内容生存。

在作家观念中的这一整个检查——在狂欢节的神圣庆典上进行——所做的比以前对世界、人和神的永恒表现的乐趣更多。关于这个乐趣海希奥德在赞颂缪斯时说道(参看神谱):

> 因为有人在心中忍受新的忧愁,
> 在情感上悲伤,歌手呵,缪斯的仆人,
> 在歌中叙述人的事迹,史前的英雄,
> 还有那永生的众神,天国的居民,
> 他匆匆忘记了痛苦,不再想到忧愁:
> 把他瞬时变为女神的礼物。

悲剧更进了一步:要求心灵的感情净化。这感情净化是什么,即使亚里士多德也搞不清楚。反正它是一件关系到人的自我存在的事。它是一种不单是从观看而且是从受感动的体验中

产生出来的对存在的坦诚,通过清除我们狭隘和盲从的生存经验中的掩饰性的、沉闷的和肤浅的东西来掌握真实。

d) 在哲学解释世界和天启宗教中对悲剧的克服

悲剧知识以这两种形态出现:借助一种被忍受的、存在的直观世界的神话式无疑问知识(在史诗中),和一种介入神性的、进行神话式追问的知识(在悲剧中)。从这两者中产生出悲剧的两种克服:启蒙运动从哲学上解释世界和宗教的启示,两者都不充分。

不是苏格拉底之前的学者和柏拉图对悲剧所具有的思辨存在证明,而是亚里士多德之后时代从启蒙运动中产生的理性哲学,通过破坏一切错误地流传的上帝想象,从悲剧创造过程所达到的不知中得出了结论。它规划了一种整体的和谐,把所有分歧只是当成相对的不协调来理解。它使个人命运的重要性相对化,把个人的自我存在视为不可动摇的,把世界命运只是像一个角色那样利用和扮演,而不必与之一致。在失去影响的悲剧知识中最后的基本态度既不是对自我坚持的英雄的反对,也不是对拘谨的心灵的感情净化,而是漠不关心,是冷淡的无法接触的麻木不仁。

面对悲剧知识,哲学的无动于衷是一种不充分的解放。它首先是一种单纯的忍受——可以在神话时代的英雄反抗中重新认识自己而又具有其热情——内容贫乏,变成了无内容的自我维护。其次,它实际上对于人是几乎无法实行的。它虽然很了不起却仍然是一种实际在绝大多数人当中失灵的理论。所以,人要求从悲剧知识和从哲学空洞中得到一种深入的解放。天启宗教许诺了这一点。

人希望得到解救并且做到了。他不是光靠自己做到的。难以完成的任务重担从他身上卸掉了。基督的献身、佛祖的启示

不仅向他伸出了手，而且为他做了获得解救他只须参加的事。

在犹太教和基督教的天启宗教中，生存和人的不一致，一切表现为悲剧的东西，都沉入了人的起源之中：原罪的根源在于亚当的偷吃禁果。解救是从基督被钉死在十字架上产生的。世上的事物本身是败坏的，人处于不可克服的罪孽之中，还在他作为个体承担罪责之前就是如此。他被带入一个说明一切的负罪和解救的过程中，他亲身参加了这两者，但不仅仅是靠自己。他已经因为原罪而有咎，由于仁慈而得到解救。当他不仅是容忍而且是选择生存的痛苦、不协调和支离破碎时，他是负起了十字架。这不再是悲剧，而是在一切可怕中闪耀着仁慈那充满了极乐的光辉。

由此看来，基督教的解救是和悲剧知识相反的。自身的获救可能消除了悲剧的毫无出路。所以并没有真正的基督教悲剧，因为在基督教戏剧中解救的神秘性是剧情的基础，悲剧知识从一开始就在靠仁慈完成和救助的体验中得到解放。

因而悲剧本身成了平淡的，人受其影响，但没有感到震惊。对于基督徒来说在悲剧中根本不会出现本质的东西。真正基督教的宗教因素避开文学，因为它只能在存在中实现，不能从审美上看待它。在这个意义上一个基督徒势必会误解莎士比亚：莎士比亚描写了一切，他尽一切可能表现人是什么。然后宗教的东西却偏偏避开他。基督徒面对莎士比亚的作品深深懂得，这些作品并没有告诉他。也个曾触及在信仰上属于他的东西。他感到莎士比亚只是间接地，通过其作品的断面，通过不可解性，通过突进，既没有说出也没有这样想，但是却达到了解救的可能性。

基督徒忽略了这一悲剧知识的本质。但如果这一悲剧知识仍然是哲学的，在哲学上纯粹地发展，那么它就是一种超验的方

式,一种它特有的解放,这种解放从基督教角度看被低估了,在哲学的冷淡中又失去了其内容。

人的所有基本经验如果作为基督教的便不再是悲剧性的。过失被推给了使解救可能的菲利克司的疏忽。犹大的叛卖使耶稣之死成为可能,这是一切信教的人的极乐的基础。如果说耶稣是世界上失败的最深刻象征,那么它毕竟不是悲剧性的,而是在失败之中认识、实现、完成的。

e) 悲剧的基本特点

悲剧在观念面前作为显示人类生存之令人恐惧的特殊事件,而又处于从人性出发的纠葛之中。悲剧的观念依靠自身实行从悲剧中解放,这是一种净化和解救的方式。

存在出现于失败中。存在在失败中没有消失,而是可以完全而明显地感觉到。没有非超验的悲剧艺术。在毁灭中为了自我维护而对神和命运的反抗中就有一种对存在的超验,即对于人原本就是并在毁灭中亲身体验的存在的超验。

悲剧的意识成了存在的意识的基础,叫做悲剧的态度。应该区别暂时的意识和真正悲剧的意识。

人把通向毁灭的实际事件,把作为暂时事件的生活的特点看成是将来、过去、再将来的循环。人把自然中的自我看成是与自然浑为一体的。这里对于人有一个令他战栗的秘密。当心灵处在生存的有限之中,本身在死亡中消失时,善于永久地横穿时间的心灵又是什么?可是这种情况和这个秘密我们不说是悲剧性的。

真正悲剧的意识,使悲剧由此才真实的悲剧意识,不仅包括痛苦和死亡,不仅是有限性和暂时性。要使这一切成为悲剧性的,人就得行动。人通过自身的行动造成纠缠错结,然后再通过不可避免的必然性造成破坏。它不单是生活本身的废墟,而且

是一种完成显现的失败。它是人的精神本质，在极其丰富的可能性中失败，其中每一种可能性都由于一种特有的实现而造成失败。

要获得解救的渴望从一开始就和悲剧知识结合在一起。悲剧的严峻无情是使人不能自动地普遍获救的界限；人是在自我存在的行动中，在他作为存在消失的情况下获得解放。这或者是出于在不知中、在纯粹的忍耐中、在难以动摇的反抗中无疑问地忍受的力量；这是萌芽中和最可怜形态中的解救。或者是解放通过悲剧本身进入观念发生，悲剧由于得到澄清而起净化作用。或者是解放在悲剧事件的观念之前就已经发生，如果生活预先通过一种信仰走上了解放之路，悲剧从一开始就在指向超感觉的超验中，在一切全面的总括中作为被克服的东西出现在观念之前的话。

f）对悲剧知识解释的各种流派

我们在文学作品中见到的悲剧意义决不能套到一个唯一的公式上。这些作品是悲剧知识方面的工作成果。环境、事件、社会力量、信仰观念、性格是使悲剧鲜明表现出来的手段。

在那些伟大的作品中没有哪一部可以解释得十分透彻。在它们中只有可解释性的轮廓。凡是通过思想能彻底解释成功的，那作品就是多余的，或者说从一开始就不是真正的文学创作。凡是解释可以勾划出清楚轮廓的，它就从无法详加解释的观念深处提高了可理解性。

作家的构思在作品中发挥了作用。思想本身越突出，而不变成有血有肉的形象，作品就越弱。是哲学倾向而不是悲剧幻觉的力量产生出作品。然而创作思想在哲学上可能是根本性的。

当我们从整体上探讨了悲剧知识以后，我们的解释应更深

入地回答三个问题：

1. 悲剧的客观性是怎样的？悲剧的存在和发生具有哪一种形态？如何看待它？答案将通过在作品中对悲剧对象的阐明给出。

2. 悲剧的主观性是怎样的？悲剧如何被意识到，悲剧知识如何发生并在其中出现解放和解救？

3. 对悲剧的根本解释有什么意义？

二、作品中的悲剧对象

我们不是对悲剧下一个定义，而是具体想象悲剧直接显示出来的现象，它们在作品中如何得到表现和形态。

我们的解释遵循作家在其幻景中想到的东西，在作品中说出和指明的东西，再加上作为感觉在作品中存在或可能存在的东西，而作家对此则不一定明确地想过。

悲剧意识在作品中得到了其思维的具体化：悲剧气氛使得对立和不幸在眼前的事件或世界的存在中完全可以感觉得到。悲剧出现在斗争中，出现在胜利和失败中，出现在过失中。它是人在失败中的伟大。它作为存在最深刻的矛盾而体现在对真理的绝对意志中。

a) 悲剧气氛

悲剧气氛并不是在暂时性本身中，不是在生与死中，不是在花开花落的循环中。目光尽可放心地在这一事件上停留，观察者自己也置身其内、藏身其中。悲剧气氛作为我们所受到的令人战栗和恐怖的东西而产生。它是一种无法逃脱地威胁着我们的陌生的东西。我们不论去哪里，我们的眼睛不论看到什么，我们的耳朵不论听到什么：在空中都有会消灭我们的东西，虽然我

们可以做我们希望做的事。

这种情调在印度戏剧中以一个世界的幻影出现，而这个世界是我们生存的场所，使得我们完全不受保护地置身其中。例如《考西卡的愤怒》：

整个世界看起来仿佛
迫害狂时代的停尸场。
火红的晚霞映出
受刑者的血光，
黯淡的日轮衬着
火刑柴堆的微光。
星星照耀着人骨，
明亮的月亮
俨如完美无瑕的人头。

恐怖的气氛控制了布罗伊格尔、哲罗姆·博施的一些作品和但丁的《地狱篇》。可是这种气氛是前景。要寻找更深的东西，不越过这种恐怖是无法找得到的。

悲剧气氛在希腊悲剧中并不是普遍的世界气氛，而是针对当前的事件、针对人物形象的，譬如说作为对立，还在一切断然行动和特殊事变之前就渗透一切并指出人们尚不知道的不幸。在埃斯库罗斯的《阿伽门农》中的伟大也是如此。

悲剧气氛采取了所谓悲观主义及其世界观的许多形态，不论是在佛教还是在基督教中，也不论是在叔本华或是尼采的著作中，不论是在埃达传说还是在尼伯龙根传说中。

b）斗争和冲突

真理和现实发生了分裂。由于分裂而在联合中进行补充，

在冲突中进行斗争。悲剧知识看到的是不可避免的斗争。对于作家的悲剧意识来说问题是谁与谁发生斗争,实际冲突的是什么。

作品中表现的斗争直接是人与人之间的斗争或者是人与自身的斗争。互相排斥的生存利益、义务、性格特点和动力互相处于斗争之中。心理学和社会学的分析似乎使这些斗争可以作为事实而理解。然而所有这些事实对于表现悲剧知识的作家来说只是材料。在这些材料中显示出是什么在斗争。斗争同时得到解释性的理解,不论是被行动者本人,还是被作家和通过作家被观众所理解。这些对斗争的解释本身就是现实,因为最强有力的动力就是从这个意义出发的。悲剧的剧情发展是这个意义的展现。

这些在作品本身中进行的解释是内在的或超验的。悲剧是内在的,例如,作为个别和一般的斗争(1)或作为按时间顺序交替进行的历史的生存原理的斗争(2)。超验性的是人与神之间的斗争(3)或神与神之间的斗争(4)。

1. 个别与一般:个人与普遍规律、规范、必然性相对立,作为单纯反对规律的是非悲剧性的,作为真正例外反对规范的是悲剧性的。

普遍性浓聚于社会权力、地位、秩序、职务之中(社会悲剧)。或者它浓聚在人物性格内部,作为反对这个个人的力量和特征的永恒规律的要求(性格悲剧)。

这样的解释在文学上大多是无力的。只是现实的生存力和只是抽象的效果虽然提出了一个应合理地予以解释的疑难问题,但不是表现为在存在深处的吸引人的幻景中的直观形象。其显而易见性说明了事情的本质。如果没有一种不可思议的无尽性,那么最终就只能表现出痛苦,而不是悲剧。这一类情况只

适合于启蒙运动以来的现代悲剧。

2. 历史的生存原理相互之间：一种历史哲学的全面观点在历史的生存原理的适宜次序中看到人类状况的变迁，这些原理对于总体状况、行动方式、思想方式是决定性的。它们不是突然交替更迭的。新事物在发展，而旧事物还存在着。新事物的强有力突破一开始势必会因旧事物的稳定性和仍有影响的内聚现象而遭到失败。过渡是悲剧产生的地点，依照黑格尔的观点，历史的伟大人物都是这样的悲剧形象，新思想纯粹而无条件地体现在他们身上。他们在耀眼的光芒中兴起。他们所带来的东西一开始并没有受到注意，直到旧事物朦胧地感觉到了危险，便聚集起全部力量来，打击新事物最强有力的代表，消灭新事物。无论是苏格拉底还是凯撒——新原则的第一个常胜形象同时也是在时代分界上的牺牲者。旧事物有其道理，因为它还存在，显示出其丰富多彩的传统的生活现实，虽然腐朽的萌芽已经开始了它的衰亡。新事物有其道理，但还没有受到一种社会状态和文化教育的现实秩序的保护，而是暂时仍像呆在一间空屋子里。但是旧事物拚出全力背水一战只能毁灭新事物的英雄、早期的伟大人物。而第二批突击就不是悲剧性的了，它会成功。柏拉图或奥古斯都是光荣的常胜将军、成大事者、名垂青史者、开创未来者，他们亲眼目睹了成为牺牲者的第一个英雄。

这里涉及一个历史哲学的解释，它在仍然是内在的思辨中模拟鬼怪，以证实实际无法认出的整体性。

3. 人和神之间：斗争是在单个的人和“强权”之间、在人和恶魔之间、在人和神之间进行的。这些强权是难以把握的。人要是想抓住他们，哪怕只是理解他们，他们就会躲开。他们既在又不在。同一个神既乐善好施又奸刁险恶。

人却不知道这些。他不知不觉地落入了他本想逃避的强权

手中。

人奋起反抗神,就像为月亮女神服务的纯洁少年希波吕托斯反对阿佛洛狄忒那样。他牺牲在与超级霸权进行的斗争中。

4. 众神相互之间:斗争是强权的冲突,众神自己的冲突;人只是这些斗争的玩球或球场和媒介;但人的伟大正是在于成为这样的媒介,他被赋予了活力,与那些强权等同了。

在索福克勒斯的《安提戈涅》中,看不见的冥神和政神是在背景中互相斗争的强权。但在埃斯库罗斯的《复仇女神》中,十分明显和处在中心地位的是,神的斗争在人的行动中是决定性的。在《普罗米修斯》中,表现这样的斗争时甚至没有人出场。

在悲剧观念中随时可以看到斗争。然而斗争本身是悲剧性的吗?如果不是的话,一个斗争怎样才成为悲剧性的呢?悲剧观念的其他要素是必不可少的。

c) 胜利与失败

在悲剧中究竟是什么或者是谁获胜呢?人和强权处于冲突之中。在决定是非时似乎是取有利于胜者的态度。谁失败谁就是不对。然而事实决不是如此。在悲剧中倒是可以得出以下结论:

1. 胜利不是在保住生存的一方,而是在失败的一方。他在失败中得胜,而胜者是被暂时的、表面的胜利降低了价值的一方。

2. 是普遍性获胜,世界秩序、合乎道德的秩序、无所不包的生活、不受时代限制的东西获胜——但是在肯定这种普遍性的同时还有一个否定:普遍性具有这样的特点,失败对于反抗它的人的伟大来说是必然的。

3. 其实什么也没有得胜。倒不如说一切都是值得怀疑的,不论是英雄还是普遍性。在超验面前一切都是有限和相对的,

个别和一般，例外和秩序，都有被消灭的价值。卓越的人和崇高的秩序，两者均有其失败的界限。超验性在悲剧中获胜——也可以说没有胜，因为它只是通过整体显示出来，但是既不主宰也不屈从，因为它简单。

4. 在胜负之中，在一次解决胜负的过程中，形成了一个新的、就其本身而言是历史的秩序，首先对这种悲剧知识有效。悲剧作家的地位是由胜负及其解决中产生出来的东西的内容确定的。

d) 过失

悲剧可以理解为过失的后果和过失本身。毁灭是对过失的惩罚。

世界诚然是充满了无辜的毁灭。暗藏的恶作孽看不见摸不着，没有人听见，世上也没有哪个法院了解这些（譬如说在城堡的地牢里一个人孤独地被折磨至死）。人们作为烈士死去，却又不成为烈士，只要无人作证，永远不为人所知。折磨和摧残手无寸铁者的事情在地球表面上天天都发生。伊凡·卡拉马索夫面对在战争中被土耳其人取乐而杀死的吃奶婴儿愤怒至极。只要不幸不是对一起过失的惩罚，与这种生活的意义没有关联，这整个令人心碎的可怖的现实情景就不是悲剧。

然而探询过失的问题并不限于个别人的行为和生活，而是针对我们人从都在其中的人类整体的。这种无辜的不幸过失又在哪里呢？使无辜者受苦受难的强权何在？

只要人们明白了这个问题，就会产生出同罪的想法。所有的人都是团结一致的。这是由于他们有共同的出身和共同的目标。这方面的一个标志是对那种对于有限的理智来说是荒谬思想的震惊：如果我不竭尽全力阻止恶，直至牺牲我的生命，我就对世上发生的恶负有责任，因为在恶发生的时候我活着并且会

继续活下去。就这样,对所发生的一切的同罪感袭扰着每一个人。

说到过失,可以在广义上指一种生存的过失,也可以在狭义上指一种确定行为的过失。当自己的过失不限于一个个明显的不正当行动,而是在生存存在的根本深处看出时,有罪的想法就是全面的。过失的方式从悲剧知识看来是以下几种:

1. 生存有咎。广义的过失是这种生存本身。亚诺芝曼德曾经想过的东西又回到了卡尔德隆那里,即使意义完全不同:人的最大过失是他生到世上。

这也表现在,我通过我的生存本身惹出了祸害。这方面的象征是印度的想法:每走一步,每呼吸一次我都消灭了微小的生物。不管我做什么或是不做什么,由于我的生存,我使其他生存受到了限制。无论是忍受还是行动,我都陷于生存之咎中。

(1) 一个确定的生存因其出身而有咎。虽然我并没有要求生存。然而没有要求我也仍然有咎,因为我正是具有这个出身的我。这是因我的先辈而造成的出身缺陷之咎。

安提戈涅是乱伦出生的(作为俄狄浦斯和他母亲生的女儿)——在她身上是出身的厄运起作用——但她的出身与通常情况绝然不同,这同时成了特殊的深沉与人性的基础:她对上帝的法规有最准确无误、不可动摇的了解。她死去了,因为她比其他人复杂,因为她的例外是事实。她心甘情愿地死去,死对于她是解脱;在她的行动的整个途程上她都是与自己一致的。

(2) 各不相同的性格是这种存在状况之咎。性格本身是一种命运——只要我与我的性格分开,似乎是与其对立,就是如此。

我究竟是怎么个人,我的普通天性,恶的意愿和执拗地反抗我的堕落的起源——我并没有希望这一切,也没有创造这一切。

然而我对此有责任。从我的过失中产生我的命运，不论我是现在违心地死去，不能获得解救，或是在回返中、在从深邃的根源上超越我的天性中失败，由于这个我摈弃了原来的我，却又不能成为所希望的我。

2. 行动有咎。狭义的过失在于行动之中，我把它作为确定的行动，而且使它是自由的。

(1) 有咎的行动是任意地破坏法律，是坚持反对普遍性，是一种错误的无知的结果，是半自觉地掉换和掩饰动机的结果。这里涉及的都是卑鄙和丑恶的可耻。

(2) 在悲剧知识看来明显的行动之咎则不同。失败是紧随一种道德上必要而真实地从自由起源中产生的行动而来的。人正当而真实地行动，却不能避开过失：过失本身具有无辜的特点。人承担责任，并不回避责任，履行他的责任，不是出于执拗的反抗，而是出于必定在牺牲中失败的事实。

e) 失败中人的伟大

不把人看得更伟大，悲剧知识就不能深化。

人不是神，这使人渺小和走向毁灭。人的伟大就在于把人的能力发挥到极端程度，自己知道会因此而走向毁灭。

所以，在悲剧知识中重要的是，人受些什么苦，因为什么而失败，他承担什么，面对什么样的现实和以什么样的形态牺牲了他的生存。

悲剧的主人公，即抬高了的人，无论他本人是善是恶，是满怀善心还是渺小丑恶，作为生存两次都由于坚定不移而失败，无论是真实的还是臆想的无条件性。

他的反抗、他的固执、他的狂妄促使他成为“伟大”的恶。他的坚忍、他的爱又提升他到善。他总是通过体验极限境遇而被抬高。作家把他看成是超出了个人存在的人，一种强权、一种原

则、一种性格、一个恶魔的代表。

悲剧显示了超然于善恶之外的人的伟大。作家的看法像柏拉图那样:"你是否认为,大罪行和动荡不安产生自一个卑贱的人而不是天分很高的人,……而一个软弱的人不论是善是恶都决不会干出什么大事?"……从那些天赋最好的人中"既出现为国家和个人带来最大的不幸者,也出现最伟大的行善者……与此相反,一个狭隘的人对个人对国家都不会有什么大贡献。"

f) 真实性问题

悲剧发生在互相冲突的力量都认为自己是真实的。真实的分裂或真理的不统一是悲剧知识的一个基本判据。

所以,在悲剧中这个问题很活跃:什么是真实的? 接下去的问题是:究竟谁有理? 公理在世上有效吗? 是真实取胜吗? 真理在一切活动中的昭明,同时对这种真实的限制以及不公正在一切事物中的显露,便是悲剧的过程。

但是有一些悲剧(例如《俄狄浦斯》和《哈姆雷特》),其中的主人公自己探询真理。真实的可能性成为主题,还有探询知识的可能性,意义和后果的问题。从这两部深刻的悲剧中我们强调说明这一基本特点。

《俄狄浦斯》:

俄狄浦斯是希望了解事情底细的人。他是曾战胜斯芬克斯的头脑冷静并善于思考的猜谜者。因此他当上了底比斯的统治者。此外他还是不肯行骗的人,能把他在不知不觉中所做的坏事揭露出来。因此他造成了自己的毁灭。他明白自己的探索的利弊,把握住两者,因为他要求真理。

俄狄浦斯是无辜的,为了不犯神谕所预言的罪孽——杀父娶母——他做了力所能及的一切。他离开了他以为是自己父母所在的国家。然后在毫不知情的情况下却在另一个国家杀死了

自己的生父，娶了自己的母亲。“这些我都不是有意做的。”“我是无意识所为，依照法律我是无罪的。”

悲剧描写了俄狄浦斯为防止即将发生的瘟疫祸及国内，如何作为底比斯的统治者先是毫无疑虑地探求事实真相，然后是有所担忧地感到惊恐，继而是无情地披露真相。

俄狄浦斯听了神谕：杀他父亲的凶手仍在国内，必须加以驱逐，以便防止瘟疫。但谁是凶手呢？请教先知台勒西亚斯，他却不愿意回答：

苦哇！聪明真是不幸，
当智者有什么报酬！……
你们大家都是傻瓜，我无可奉告，
免得捅出你的不幸……

俄狄浦斯敦促他，侮辱他，逼迫他讲，结果听到的是：自己正是亵渎了国家的罪人。俄狄浦斯对这件不可思议的事大惊失色，嘲讽这种不可靠的诡计多端的预言术，信赖自己建立在明智基础上的知识，他曾经凭着这个——而不是先知——战胜了斯芬克斯。他之能够如此，是借助了恰当的智慧，而不是听关于鸟飞的说教。

先知被激怒到极点，以提问暗示那可怕的事实：

我宣布，因为你讽刺我是盲人，
你看不见自己陷得多么深……
你是谁生的，你知道吗？

于是俄狄浦斯调查了解，经询问母亲明白了事实真相：求

知,在探索和认识中头脑清醒;——然而在不知情的情况下做了最糟糕的事——而生活和幸福却繁荣兴旺——直到知情又把这一切彻底破坏;——这真是真理和生活不可分开的一团乱麻:

> 谁说,一个狂怒的恶魔,
> 为我送来这,不是做对了?

在全部事实真相面前他吓坏了,希望一死,后来他终于不得不认识到:

> 我但愿一死,
> 失去知觉,而不愿看到
> 这种可怕的耻辱压迫我的生命!

约卡斯特枉费心机地要把他引回到无疑无虑、能继续生活的不知情中去:

> 受着大概控制、无可靠眼光引导的人,
> 有什么可值得畏惧?
> 最好他无害地生活,得过且过。
> 所以不必担忧娶了你母亲!
> 因为许多人也曾在梦中见到
> 与母亲结伴;谁把这一切
> 不当一回事,生活的担子就轻松。
> ……抛开这调查探索吧!

但是任何引诱都不能说服俄狄浦斯在一旦发现了踪迹之后

去掩盖事实真相：

> 我必须不遮不盖地正视。

当真相大白之时，他抠出了自己的眼睛。眼睛从此应面对一片夜暗，因为它们竟未能见到：

> 他容忍了什么罪孽，他又做了什么。

合唱把结尾归结到人生整体：生活是幻觉，幻觉的破灭就是毁灭：

> 你们这些人哪，嗨！
> 你们生活在光明中，
> 我不把你们当回事！
> 因为有哪个凡人，
> 带走了更大的幸福，
> 超过了幻觉的赐予，
> 直到他因幻觉而沉沦？
>
> 因可怕的命运而警醒，
> 你多灾多难的厄运，
> 可怜的俄狄浦斯，我不赞美
> 一切世上的欢欣。

俄狄浦斯总是以其求知和清醒的理解力走上违反本意的道路。他陷入知情的不幸，这是他未曾料到的：

你这个因觉悟和命运而倒霉的人!

但是这种绝对的求知和无条件的承受在失败中是另一种真理。借助神的意志,有一种新价值与俄狄浦斯这个因知情和命运而不幸者结合在一起。他的遗骨为他所安息的国家带来了幸福。人们怀念死者,崇敬他的坟茔。在他身上发生了一种内在的和解,由于他的坟受到敬仰而在事物的进程中出现了和解。

《哈姆雷特》[1]:

一桩难以确证的罪行发生了。丹麦国王被其兄弟谋害,凶手随后登上王位并娶了被害者之妻。鬼魂将此事告诉了被害国王的儿子哈姆雷特,只告诉他一个人,没有其他证人。除罪犯本人外无人知晓这桩罪行。人家告诉他,如果丹麦的制度仍像今天这样,就不会有人相信这件谋杀案。而鬼魂正因为是鬼魂,对于哈姆雷特不是一个绝对有效的证人。最最要紧的是没有证据,事情倒像是从哈姆雷特那儿知道的。由于这一层关系哈姆雷特生活的唯一使命就是指证这一桩难以指证的罪行,一旦证据确凿便采取行动。

全剧就是哈姆雷特探索事实真相的过程。但真相不仅是对罪行的事实构成这个孤立问题进行回答,而且还包括:整个世界现状使得这样的事得以发生,得以秘而不宣,至今仍没有被揭露。当哈姆雷特明白了自己的使命之时,他也明白了:

这时代真是乱了套:耻辱和悲伤,
要我来到世上把它纠正!

(第一幕第五场)

---

① 这部分主要参考了卡尔·威尔德尔著《莎士比亚的哈姆雷特讲座》。——原注

谁碰上哈姆雷特的遭遇——知道了别人不知道的事但又不是很有把握——他就会感到整个世界新鲜而异样。他心中深藏着他不能说出来的事。每个人、每种境遇、每种制度都通过反抗，通过成为掩盖事实真相的手段而表明自己是不真实的。一切都是腐朽败坏的，哪怕最好心的人也是如此（例如奥菲丽亚和莱阿提士）。“在这个世界上诚实犹如万里挑一那么稀罕。”（第二幕第二场）

哈姆雷特的知情和求知把他与世界分开了。他在这个世界上无法适应。他扮演着疯子的角色。癫狂是他在这个伪善的世界上可能利用的面具，使他不必用自己的思想观点做假，不必在毫无敬意的地方表示敬意。他可以在嘲讽中说老实话，他真真假假所说的话都是模棱两可的，他可以借助疯子的角色加以掩盖。癫狂是他所选择的合适角色，因为事实真相不容许他选择其他角色。

当哈姆雷特在认为绝不可能的情况下意识到自己的特殊命运时，当他在震惊之中遭电击般地了解了自己的遭遇时，他仿佛是与平安做人的一切可能诀别，同时又掩盖这种诀别似地对友人说道：

你们去做职业和爱好的事吧——
因为人人都有爱好和职业，
事实如此——至于我那可怜的一份，
你们看吧，我要去祷告。

（第一幕第五场）

然而他所戴的面具只是与人交往中的一个角色。哈姆雷特必须担任一个实际的角色，一个在不真实的世界上探索真理的

角色和对所发生的罪行报仇雪恨的角色。这个角色是根本不能明确、纯真、老老实实地扮演的。哈姆雷特必须承受在他的性格和分配给他的角色之间的对立关系的痛苦,以致他不能客观地看待自己,而是如处于颠倒之中地发生扭曲。由这里可以理解他对自己的判断。

哈姆雷特被某些解释者说成是优柔寡断、神经过敏、犹豫不决、贻误时机、耽于梦想和无所作为的人。许多自我责备似乎证明了这点:

而我,
一个愚笨而意志薄弱的家伙,摸摸索索,
像一个麻木迟钝的梦想者……
觉悟把我们大家变为懦夫,
果断的天生色彩
被抹上了思想的苍白:
充满活力和坚决的大胆事业,
由于这种顾虑而出了轨,
失去了行动的名声……

(第三幕第一场)

每一次机会都在责备我,
激励我迟钝的复仇心念!
……或者是
一种害怕的犹疑,
把结果考虑得过分仔细——
一个想法拆开只有四分之一是智慧,
另有四分之三是怯懦——我不明白,

我为什么还活着说：
“这会发生”，因为我有理由和意志，
有力量和办法去行动。

（第四幕第四场）

在行动上哈姆雷特确实显得无所作为，他总是找出理由不去行动。他在自己面前也是如此。上面所录他说的话，都是为了推动自己采取行动。

然而这正是悲剧的基本特点：哈姆雷特始终积极地循着弄清事实真相和依据事实真相行动这一目标——用真实的标准来衡量他的犹豫是完全合理的。命运强加给他的情势造成了这个被深刻内省所折磨的弱点的假象。

哈姆雷特根本不是怯懦或优柔寡断。显示出来的倒是其反面：

我的生命我早已置之度外。

（第一幕第四场）

实际上他总是以大胆的方式冒险。他沉着果敢，迅速作出适当的决断。他头脑冷静，他勇敢，善于用剑战斗就像他擅长诙谐一样。不是他的性格使他丧失活动能力。只是知情者与不知情者的境遇使他犹豫——怀着洞悉一切的信心与十足的力量直至水落石出。当他的性格在极度的内心冲动中一时压倒了他，当他以为是刺中了国王但却是杀死了波劳涅士时，他绝不是满意自己，即使那真是国王也不。因为令人信服地使时代明白国王干了什么事，而不仅仅是报仇杀掉他，这也属于他的使命的内容。如果是与所谓果断的人不假思索地匆忙行事相比，哈姆雷特是没有行动，就是说，没有不加考虑地贸然行动：他似乎是囿

于知情和不知的知情中,而果断的人则由于其幻想的狭隘实际受其强有力主张、不假思索的服从、毫无疑问的拍板、残忍的暴力所束缚。只有对自我存在中的消极者那种猛烈而直接的犯罪行为表现出愚钝的热情才能指责哈姆雷特无所作为。

反面才是真实的。哈姆雷特在明白了自己的使命时所说的话:

我的命运在呼唤,
使这个身躯最细微的血管,
都坚强得像尼米安雄狮的筋腱。

(第一幕第四场)

他一直坚持到最后,直到与莱阿提士搏斗时他的决心的转变,他就是在这场搏斗中死去的。这种开朗的达观与积极的投身之对立作为运动在每一个细节上都是指向目标的——唯有一次,当刺死波劳涅士时,曾经被不是高瞻远瞩而听凭一时冲动所采取的盲目行动打断。并非行动和面具本身就已是全部真理,要让同时代人都明白事实真相。哈姆雷特临死前对欲与他同死的霍拉旭所说的话证明了这一点:

假若事情就这么不清不楚,朋友,
我死后会留下多么不光彩的名声!
如果你心中曾经爱我,
就请你放弃升天的幸福,
在这艰辛的世上再痛苦地活下去,
以便传扬我的事迹。

(第五幕第二场)

哈姆雷特在无限的渴求真理中无法摆脱的命运不能指出正确、真实和善良。它在沉默中结束。可是毕竟暗示出了一些似乎确定的点，这些点虽然本身并不是真实，但是在命运的进程中得到了哈姆雷特的赞同，不是为了他，而是经由他为了别的人。那是他对人们的肯定，这些人在悲剧中作为他的衬托把他的性格和命运提高到一个几乎难以企及的高度。

霍拉旭是哈姆雷特唯一的朋友，他真诚、忠实、坚忍、不怕死。哈姆雷特对他说：

既然我宝贵的心灵，
能够自主抉择，辨别人，
它就选中了你。因为你曾经
受尽了苦而坦然无怨；
你这个人承受命运的打击和恩赐，
却怀着同样的谢意：真有福，
感情和理智是如此协调。
不是幸福女神的笛子，
由她任意吹弄。
告诉我谁不是感情的奴隶，
我要把他牢记在心底，
铭记在心底的心底，
犹如我怀念你——就此打住罢。

（第三幕第二场）

霍拉旭的天性与性格和哈姆雷特相仿。但是使命和命运却引哈姆雷特走一条绝对孤独的、无法与别人分享的彻底体验的道路。

芳丁布拉斯是无忧无虑生活在世界现实无拘束的幻想之中和有关世界现实的积极活动之中的人。他无忧无虑地行动。他看重荣誉。在哈姆雷特死后他质朴地宣布:

至于我,我悲哀地接受我的好运;
我对这个王国有传统的权利,
我的利益吩咐我申请这权利。

(第五幕第二场)

他当即利用所发生的事,但怀着略带惊恐的心情敬重死者的命运,下令给他以最高的荣誉,再次确认哈姆雷特的地位,就如他坐在丹麦王位上向世界显示的那样:

因为假如他登基为王,
他很有希望成为,
一位圣明的君主……

(第五幕第二场)

芳丁布拉斯,这个不知情并且毫不意识到不知情的现实主义者可以生存。他有暂时的实力,囿于他所处地位的自然目的,对有限生存的无可救药一无所知。然而对于世界的最终目的他得到了知情者哈姆雷特的赞同:"他得了我临终的一票。"(第五幕第二场)

尽管芳丁布拉斯出身高贵,这样一种光荣的生活本身是何等受限制和不自然,在哈姆雷特与芳丁布拉斯相比之前就表现出来了:

真正伟大意味着，
没有重大缘由绝不激动，
但如果荣誉遭到挑战，
就是一棵草也要坚决维护……
而此时多么可耻，
我眼见两万人即将死去，
为了一种奇想，一种虚荣，
走向坟墓犹如就寝……

（第四幕第四场）

哈姆雷特既不可能是霍拉旭也不会是芳丁布拉斯。是他缺少履行责任的机会吗？在探询事实真相的灾难中似乎对于他只有消极的东西。然而作家只有一次让哈姆雷特瞬时间想起了他履行责任的机会，那是当他满怀信任地写信给奥菲丽亚时：

你怀疑太阳的澄明，
怀疑星星的闪光，
怀疑真实是否骗人，
只是不要怀疑我的爱。

（第二幕第二场）

用一把绝对的尺子来衡量，哈姆雷特在内心感受到一种不可动摇，比事实真相更强烈，而这事实真相是会以任何形态骗人的——这也正是悲剧的悲之所在。但是奥菲丽亚拒绝了。哈姆雷特的机会陷入其心灵最最可怕的裂缝之中。

哈姆雷特的真实之路没有指出解救。那是不知情的势力范围，是接受这一命运时对于界限的不断感受。在界限上是虚无

吗?界限并不是宣布虚无,这部作品将这一点融入了似乎包括整体的低声暗示之中。

哈姆雷特拒绝迷信——但不仅仅是由于他的认识清晰,而且是由于对一种不确定的包罗万象的信任:

“我反对一切预兆:一只麻雀跌死也是特殊的天意主宰。如果是现在发生,那就不会是将来……

“做好准备就是一切。既然没人知道他失去什么,提早离去又有什么关系?”(第五幕第二场)

他并且更坚决地着眼于具体的行动:

让我们明了,
鲁莽有时对我们也有好处,
如果深思熟虑失败了,那就告诉我们,
是上帝造就我们的意图,
不管我们如何琢磨打算。

(第五幕第二场)

不是虚无而是超验可像哈姆雷特述说他的不知时那样感受到:

在这天地之间,有许多东西
都是你的书本知识梦想不到的,霍拉旭。

(第五幕第五场)

不知的态度似乎是一种难以理解的态度,当出现在哈姆雷特眼前的鬼魂拒绝讲下去时:

可是这种永恒的启示
却不能宣泄给血肉之耳。

（第一幕第五场）

还有哈姆雷特的最后一句话：

剩下的就是缄默。

（第五幕第二场）

经过间接中的克制之后，霍拉旭对死者感人肺腑的话做了结论：

一颗高贵的心碎了——安息吧，我的王子！
成群的天使歌唱着送你长眠！

（第五幕第二场）

大概莎士比亚从来没有给予他死去的英雄这样的送葬。面对淡泊的贤人、基督教的圣者、印度的隐士，哈姆雷特诚然不是表现了某种流行的生活方式的典型。但哈姆雷特是高贵的人，他追求真理和人的尊严的意志不可动摇，他完全地走进世界，无法摆脱它，反而被它排斥，他完全听凭命运的安排，是具有英雄气概的人。

在《哈姆雷特》这个戏中表现的是人的境遇。真理找得到吗？有可能与真理一起生活吗？人的境遇回答了这个问题：生命的力量产生于盲目之中，产生于神话及其臆想认识的代用品中，产生于无疑问之中，产生于限制性的非真实中。在人的境遇中探询真理提出了一项无法解决的任务：

真理显然使人麻木——如果不是像哈姆雷特身上那种闻所未闻的英雄主义能够不加掩饰地在受惊心灵的不断运动中找出路径的话。内省(意识)使人衰弱,如果不是一个人的不可动摇的动力在光明中得到充分发挥的话。然而力气毫无结果地消耗掉了,展示出一幅失败中表现超人的、但不是非人的伟大的图景。从其他观点看也是同样。尼采理解到,真理是不能获取的,反而谬误是必然的(指构成生活条件的基本真理而言),当荷尔德林让恩培多克勒为把整个真理告诉人民而犯罪的时候,反复提出的仍然是这个问题:人必得死于真理吗?真理就是死亡吗?

哈姆雷特的悲剧是面对人的界限而陷于恐怖中的认识。其中没有警告,没有选择,是在追求真理的不知情中关于存在的认识,生存失败了,“剩下的就是缄默”。

三、悲剧的主观性

悲剧知识不是不动声色的、仅只是认识性的观看。它是一种认识,我自己在其中借助我以为、看到、感受的方式去认识。在这一认识中发生着人的演变。这一演变走上解救之路,这是克服悲剧性振兴存在之路。或者是走上观看时陷于审美冷淡之路,使人心不在焉、不认真、不脚踏实地。

a) 解救的概念

人被遗弃在世界上,遭受一切艰难困苦,面临迫近的灭亡而毫无出路,渴望得到拯救,不论是人世的救助还是永恒的幸福,不论是从眼前的苦难中解放还是彻底从苦难中解救出来。

每个人在其环境中与同伴共同进行的实践活动都是争取拯救。除此以外还有远古以来特别杰出或狂热的人作为巫师、萨满、教士以只有他们才会的特殊方法带来救助。

这在人类历史上是一个深刻的转折(在公元前的1000年里)。当意识考虑到苦难的普遍性并通过先知或救世主得以从苦难中解救时,他们面向人本身,提出全面的要求,想帮助所有的人。苦难不再只是日常生活的困苦,不再只是疾病、衰老、死亡,而是人性和世界的根本败坏(通过无知、通过罪孽、通过混乱),救世主、维持世界秩序者和和平救星此时在世界上不是进行一种局部的救助,而是用这种救助——甚或没有这种救助——指出解救整体。

这存在于一个通过启示使人明白的客观事件中,使得他能从整体上了解正确的路,为自身找到合适的位置。世界大事或者是被非历史地当成总是在循环往复的事件,或者是被历史地当成一次性的,与升沉起伏的重大事件同在,并与上帝的启示同步。它在任何情况下都是一种普遍和伸延的东西,不论是普遍的规律还是一段普遍的历史进程。从这一被客观意识到的全面中认出和克服了一切苦难。个人借助纪律和苦行,借助其意识的神秘进程参加其中;他借助仁慈,借助其本性在变质中的再生而升高。

在解救中对于这种或那种不幸来说总是有多于救助的东西。痛苦本身和摆脱痛苦是作为一个形而上学的过程被从事物的根本上体验的。

b) 悲剧和解救

悲剧观念是一种形而上学地固定看人类苦难的方式。没有形而上学的基础便只有痛苦、苦恼、不幸、无奈和失败,悲剧性只显示给超验的知识。

仅只是描述恐怖的东西本身,抢劫、凶杀、阴谋——总之所有可怕的耸人听闻的内容——的作品并不是悲剧。把主人公置于悲剧知识之中,并使观众也置身其中,才属于悲剧。由此产生

了从悲剧中解救的问题或者探询真正的存在的问题。

这个问题对于确实处于极限境遇的悲剧主人公和对于只是体验到一种可能性的观众来说是不同的。当观众置身于剧情中时,他只是体验对于他也是可能的东西,仿佛那已是真实的,因为他在人的自我中放弃了他的自我,与所有其他的人意见一致。我自己就在悲剧所描述的人们当中。在痛苦中有人对我说:这就是你:“同情”不是以温和的抱怨的含义,而是以自己置身其中的含义,使得人成其为人。伟大悲剧中的人性氛围即由此而来。但因为观众事实上是处在安全中,他很容易从有关人性的严肃认真而陷入其体验的审美冷淡,从而被败坏为对于恐怖和残暴的非人乐趣,或道德上的自以为是,或是在与高贵的英雄划等号中以非真实的自我价值的廉价感情自欺欺人。

悲剧知识在作品的主人公身上发生。他不仅遭受了痛苦、破产、毁灭,而且了解这些。他不仅了解这些,而且心灵陷于极端的矛盾分裂。悲剧借助极限境遇在人的转变中表现人。主人公像卡珊德拉那样把握悲剧氛围,他疑问地提到事物的控制,他在强权的斗争中觉悟,虽然他从属于强权,但强权并不是一切;他体验并询问自己的过失;他提出探询真理的问题;他自觉地执行胜利和失败的含义。

悲剧观念意味着与超验同时的一种解救。在悲剧知识中渴望解救不再只是渴望从苦难中获救,而是渴望在超验中从悲剧的存在状况中解救出来。根本的区别在于:解救是否在悲剧中发生,或者是否发生了从悲剧中的解救。或则是悲剧继续存在,人坚持下去,在其中变化,从而解放自己;或则是仿佛悲剧本身被解救,悲剧终止存在;原来必得走经过悲剧的道路,但现在它是被贯通的、被扬弃的、被保存的,成了不再是悲剧性的真正生活的基础。无论是在悲剧之中还是超越悲剧,人在不知所措的

混乱之后得到了解救。他没有沉沦到黑暗中，没有陷于混乱，而是在自信和满意中脚踏到坚实的土地上。然而这并不是确切无疑的。只是经过了彻底绝望的危险才得到解救。它仍然作为威胁和可能存在着。

c）在悲剧中的解救

观众面对作品体验到解救给他带来了什么。那主要不再是爱看热闹、破坏的要求、寻求刺激的渴望，而是比所有这些都更深刻的东西在悲剧面前征服了他：他的兴奋过程，由观剧中增长的知识所引导，使他与存在本身接触，由此使他的伦理道德在真实生活中获得了意义和动力。在这样一种普遍观念中所发生的事，至少是一种由于受悲剧本身感动而产生的解放。但这究竟该如何解释，有一系列答案，其中每一种都说到了一些重要的东西，但总起来讲它们没有使这一基本观看的现实在悲剧知识中得到满足：

1. 人在悲剧主人公身上看到了自己的希望：坚持下去，不论发生什么事。

英雄的考验直至毁灭显示了人的尊重和伟大。只要他活着，他就会是勇敢的，在演变中毫不动摇地恢复自己。他可以牺牲自己。哪里一切意识消失、一切可知性终止，那里却从人心深处出现了在容忍中进行的自我维护——“我必须沉默地迎接我的命运”——在生命的勇敢中和在不可能的极限上以尊严把握死亡的勇敢中进行的自我维护。究竟是这个还是那个真实，无法客观地推算出来。感觉上直接看起来如生命的反抗，不惜代价地生活；但其中可能有服从：就在我所处的场地上坚持，直截了当、毫无疑问和不加探询。另一方面感觉上看起来又如从生活中逃遁的害怕；但其中可能有勇敢，在被迫过一种毫无尊严的生活并且这种生活与恐惧和死亡相连时勇于去死。

什么是勇敢?——不是生命力本身,不是单纯反抗的力量,而是摆脱生存束缚的自由,视死如归的能力,然而只要心灵还承受得了就要坚持下去。勇敢是真正的人所共同具有的东西,哪怕他们的信仰内容各不相同。它是在自由中毁灭的悲剧性人物身上自愿经受的原始特性,被看作显示出自身生存希望的东西。

面对悲剧,观众可以预先认识到、实现或加强:他自己会是什么,他在悲剧知识中澄清了什么。

2. 在有限的毁灭中人看到了无限的现实和真理。存在本身是一切全面的总括,任何特殊的形象都会在它面前失败。英雄以及他置身其中的主题思想越伟大,剧情就越悲惨,所揭示的存在就越深刻。

在本来不应该有罪的罪人的毁灭中正义的道德评价并不是悲剧;过失和罪孽是一种狭隘的陷于道德的关系。只有当人的道德实体分割为互相冲突的力量时,人才成长到英雄的高度,他的过失成为没有过失的富有特色的必然性,毁灭成了使事件扬弃的复元。一切有限的东西在绝对的东西面前受到检验,使毁灭从偶然和无意识中提高到必然性。因为揭示出了个人为之献身的整体的存在,恰恰因为他伟大。悲剧的主人公自身却受着生存的束缚而走向毁灭。

特别是黑格尔使这一解释成为悲剧的关键内容,使之在含义上简化,以至想剥夺它本来的悲剧性。他所看到的线在那里,但只有在与不可调和的自我维护的相反相成中才有效。没有这它就变成了和谐的平庸和过早的满足。

3. 如尼采所说明的那样,通过观看悲剧在悲剧中产生出纵情的生活感情。观众把不幸看成是在一切破坏中永恒保持的存在的欢呼,在浪费和破坏中、在冒险和毁灭中认识到它的最高权力的存在的欢呼。

4. 按照亚里士多德的看法，观赏悲剧引起一种感情的净化，一种心灵的净化。对英雄的同情和为自身的恐惧充塞着观众的心，观众在体验这些感情冲动的同时又从中解放出来。从震惊中产生出崇高感。这些似乎已正常的感情冲动的结果是一种情感的自由。

所有这些说明的共同之处是：失败中存在的明显性被面对悲剧性而体验。在悲剧中发生指向事物根本的超越痛苦和恐惧的超验。

d）从悲剧中解救

从悲剧中解救是由作品显示出来的，当作品通过了解存在在克服悲剧性方面有分量时，悲剧在存在面前不是成为和解的基础就是成为显现的前景。

1. 希腊悲剧。埃斯库罗斯在《复仇女神》中让悲剧故事成为过去，由此在神鬼与最高法庭和复仇女神崇拜的机构的和解中产生了城市国家中的人类秩序。悲剧英雄的时代被法律和秩序的时代取代了；被城市国家中信仰的参与和为神服务的时代取代了。在暗夜中是悲剧的东西，成了一种光明生活的基础。

《复仇女神》是唯一留传下来的三部曲中的最后一部。埃斯库罗斯留传下来的其他戏剧都是片断，因而没有结尾部分的答案。《普罗米修斯》也是一个三部曲的片断，其结尾把神的悲剧扬弃到神的秩序之中。希腊人的信仰在埃斯库罗斯这里表现得最为清楚完美，这种信仰在他身上还控制着悲剧性。

索福克勒斯也还是在信仰之中。他的《俄狄浦斯在科罗诺斯》一剧可以与埃斯库罗斯相比，甚至以和解的建立结尾。在人与神之间，人的行动与神的威势之间一直保持着一种合理的关系。如果其中令人难以理解——而这正是悲剧的主题——悲剧主人公并不知道过失何在而死去（如安提戈涅）或是怀着无以自

拔的知罪心情而死去(如俄狄浦斯),则神的虽不可知却又被一心信奉的存在使这些英雄屈服于神的意志,牺牲自己的意志和生存——控诉一时间无法阻挡地变为大声,但最终却陷于抱怨之中。

从悲剧中获得解救在欧里庇得斯那里终止了。意识消解了。心灵的冲突,偶然的境遇,神的干预(突然介入解围之人或事),使得悲剧不加掩饰地留了下来。个人又退到自身。绝望、探询意义和目的的绝望提问、探询神的本质的绝望提问突出了,不单是抱怨,控诉也引起了注意。一时间似乎在祷告中,在神的理智中出现了安宁,然而又马上消失在新的怀疑中。那不再是解救。在众神的位置上换成了命运女神。人的极限及其无望变得可怕地明显。

2. 基督教悲剧。笃信的基督教徒不再承认原来的悲剧。如果解救发生,通过仁慈不断地发生,那么对于这种非悲剧性的信仰来说,世界存在的痛苦和不幸或许越来越转变为对世界的最悲观观点,转变为人经受考验的一个场所,经由这里人才获得其永恒的心灵幸福。世界存在是天意控制下的一件事。一切在这儿只是途径和过渡,不是最终的存在。

任何悲剧都是在超验中把握,本身是透明的!在虚无中的坚持能力和死的能力也实行一种"解救",然而是在悲剧中通过其自身实行。假如什么都是纯粹的内在,那么失败中的坚持和自我维护也就无意义了。然而内在在自我维护中不会被另一个世界克服,而是仅仅在超验本身中,在极限知识和了解极限中产生。只有一种信念,即把另一种存在看作是内在的存在的信念,能从悲剧中解救。在但丁、卡尔德隆那里都是如此。悲剧知识、悲剧境遇、悲剧的英雄气概,一切都彻底变化了,因为它通过表演被纳入天意的知觉中,纳入从这一巨大的虚幻和世界的自我

破坏中解救的慈悲之中。

3. 哲学悲剧。借助一种哲学的基本态度从悲剧中的解救不可以留在悲剧性中。人默默无言地坚持是不够的。他虽然对其他情况有所准备,但只是在幻梦中利用它也是不够的。悲剧的克服应该在一种实现中实行,这种实现虽然只是在悲剧知识的基础上才可能,但并不停留于此。只有一次在唯一的一部作品中表现过这种实现:莱辛的《智者纳旦》,这部除《浮士德》外德国最深刻的戏剧作品(歌德要渊博得多,形象生动得多,然而没有基督教象征的威力就不行;莱辛则局限于没有错觉的人性本身,被误认为是贫乏、不鲜明、不形象,那是由于读者自己没有领会作家所清楚表达的内容)。

莱辛在他一生的最大绝望中(妻子和儿子相继死后),而且对与卑鄙无耻的牧师格茨发生争执深感烦恼中,写出了这一部如他所说的"诗剧"。人在如此绝望的时刻是愿意忘却世界的真情实况的,可是莱辛却反对这种可能,他说:"我所想象的世界,正是一个自然的世界。它不是那么真实,这大概不仅是由于天意。"莱辛在《智者纳旦》中显示了这样一个自然的世界,它既不是现实的,可又不是不真实的。

《智者纳旦》不是悲剧。纳旦正像他在剧首出场时那样,过去曾有过悲剧。悲剧在他身后:他的厄运,阿萨德的不幸。从悲剧和悲剧知识中——首先在纳旦身上——产生出作品所表现的东西。悲剧的克服不是像埃斯库罗斯那样借助由宙斯神、提克神和众神控制的世界的神话观念完成的,也不像卡尔德隆那样借助一定的基督教信念使一切迎刃而解,也不像印度戏剧中那样借助一种根本不加怀疑的生存秩序——而是借助于真正的人性的思想。这思想作为未来的而不是已知的存在发展;它不是在一个完美世界的观念中,而是在全面的努力中,这努力在这些

人互相交往的内在行动中实现。

似乎是纳旦的理性心灵的成熟，在巨大的苦难中苏醒过来，把人们作为一个分散的、不再了解自己的、现在又自我认识的家庭重新聚到一起(在作品里作为一个真正血缘家庭的象征)。而且他不是按照一个有目的的计划出于全面的知识知事的，而是一步步地借助他那始终怀有的博爱在环境中获得的知识与推测行事。因为人生道路并不是合乎目的的，而只是由于利用最聪明理智的心灵力量才可能。

因此在作品中表现了一切是如何从纠结错杂中得到解决的。不信任、猜疑，敌对的行为在这些人本质的揭示中涣然冰释。出于爱的推动而在理性范围内发生的事情结果是有益的。自由导致自由。从这些心灵的深处，经过聪明的克制然后是突然的、毫不含糊的理解，小心谨慎的计划，继而是突破性的毫无保留，进行了竞赛，在竞赛中建立了不可动摇的团结，另一方面不属于人性家庭的卑鄙无耻则悄然委顿。

然而人们并不是唯一正确的人性的若干样品，而是一开始就这样形成的特殊个体。个性化的形象并不是恰好出现在共同本性的基础上(因为他们极为不同:苦行僧、和尚、圣庙骑士、莱霞、萨拉丁、纳旦)，而是出现在朝向真实的共同方向基础上。他们都陷入各自特有的纠葛矛盾之中，靠这些互相区别;他们都能够解决这些纠葛矛盾，克服自己的生存本性，而不是消灭它们;因为他们生活在一块共同扎根的深厚土地上。他们是自由力量和自由的特殊形象。

这部作品是“理念”在人的性格中的具体体现。诗的气氛胜过具体情节和词句，胜过同情和事实，作为整体的精神实质向我们显露出来。人们不可局限于题材上。当所有的民族和人们聚在一起互相影响时，十字军远征时代圣国中的浪漫情势，德国启

蒙运动的思想，以受人鄙视的犹太人为主角，这些都不是主要的，而受时代制约的材料和必不可少的生动形象性，对于说明这部作品所避开的东西才是重要的。就仿佛向莱辛要求不可能办到的事，而这种要求几乎成功了似的。认为这部作品涉及到非文学性的抽象，涉及到启蒙运动思想和倾向的指责所依据的是个别的与素材的东西。表面上最容易的也是最难理解的，这虽然不是指理智和眼睛，而是指从自身特有的深度迎来的心灵所说的，以便感受这种哲学的热情、其无法解释的悲哀以及无拘无束自由的喜悦——感受我们的独一无二的莱辛。

"只要可能调和，悲剧性就消失不见了"（歌德语）。如果这一调和被看成是世界和超验的过程，一切都在其中自动地趋于和谐的话，那么这是一个只会使悲剧消失而不是被克服的幻想。但如果调和是从爱的斗争深处发生的人与人的交往以及由此而发生的联系，那么这不是幻想，而是在悲剧的克服中人性存在的任务。只有在这个基础上悲剧的形而上学的克服才不是自我欺骗，而是可以理解的。

e）悲剧转化为审美的平淡

希腊悲剧曾在狂欢节演出，它是一种宗教祭礼活动。中世纪的神话剧也有其宗教仪式的特点，后来卡尔德隆还把悲剧作为神话剧来创作。而英国莎士比亚的悲剧则是一个强有力世界的自我认识。在戏的高潮中无疑发生了一种内心的解放，这种解放由于人所体验的繁荣振兴而在世界本质上是对一种宗教祭礼活动的类同。伟大的作家是人民的教育者，是其伦理道德的预言家。观众不仅受到了感动，而且被变成了自我本身。

然而创作与欣赏越来越滑到了单纯的正剧，变得干巴巴的。原来的严肃是悲剧知识中一种"解救"的方式，在观剧的人身上发生了什么事情。然而在演变为一种普通人的自我维护过程

中,这种严肃作为自我感动的满足变成了不严肃的。

重要的是我不仅是观看,在"审美"上陶冶自己,而且我作为我也参与其事,把演出中表现出来的知识作为与我有关的东西加以实施。剧的含义消失了,如果我自信是在安全之中的话,只是像一个陌生人那样观看,或是像一个我虽然可能遭遇然而终于摆脱了的人那样观看。我从安全港中了望世界,仿佛我不再是听凭命运坐在毫无把握的航船上寻找目标似的。我在卓越而悲剧性的说明中看世界:世界着眼于伟大之毁灭。发生这样的事是为了毫不慌张的观众的满足。

结果是存在活动的一种瘫痪。世上不幸的东西不会唤醒人而只会促使人内心镇静:它现在已经是这样;因为是这样,我无法改变它,应该高兴没有卷进去。然而我希望从远处去观看它:随它在哪里发生,只要我自己安宁就行。在观看中我感到轰动,在我感情的想象的伟大方面修身养性,表明态度,做出判断,感到惊骇,在现实中远远避开它。

悲剧知识转变为一种审美教育现象早在古希腊罗马文化晚期就出现了(在重演古代戏剧中),后来又在近代出现。不仅观众,连作家也离开了原本的严肃态度。19 世纪新的悲剧绝大部分成了从虚构出发借助思维产生的吸引人的慷慨激昂的杰作。如果说从前悲剧中的解救是透过悲剧性看到没有说出和无法说出的根基时产生的解放,那么现在它成了在戏剧人物形象的化装下悲剧哲学理论的一种认识。这是在审美导演的华丽中绘出的一幅非现实图景。人和作品之间的不一致使得在这个派生的形象世界中多半产生贫血的产物,在这些产物中情感激动的强烈性、事实的戏剧性、舞台效果的技巧性都不能代替希腊悲剧和莎士比亚戏剧在无限的深度中所表现的东西。现在留下的是所想的、感伤的、慷慨激昂的、也许还有真正领会的东西,但不再是

所塑造的东西，形态的严肃而不是存在的严肃，在像黑贝尔和格里伯尔泽这样的作家中——此处仅举其中最出名的几个——产生出这样的形象，如果推敲它们的真实性最终会发出深沉的声音。

1. 悲剧的基本解释

悲剧主人公在其极限境遇中实现悲剧的现实，作品中表现了这点。主人公在关于存在的悲剧的一般句子中把它说了出来。悲剧知识成为悲剧现实的一个基本特点。但对一种悲剧世界观（一种悲剧的形而上学）的系统发展是一种思维性，这种思维性在对这样的作品并进而对世界的观照性把握中才能得以尝试。一切悲剧性的东西都应从一种原则出发来理解，并在其分支中导出。

在悲剧创作中出现的自我说明，经过有条理地联系起来，得出悲剧的基本解释。它们或者是神话的，或者是概念和哲学的。附带出现的东西，我们则在上下文联系中去具体想象。

（1）神话的解释

神话的解释是一种图画中的思索，然而是在作为现实的图画中。它在希腊悲剧中占主要地位。悲剧的表现以神和鬼作为决定性的力量，仅能在信仰这些神的范围内才有意义。希腊悲剧对我们来说遥远就是由于这一点。我们不信奉他们的神，不相信他们的鬼。但是我们能够理解其中哪些内容是适用的。我们以一种无可比拟的方式受到形象中所想、所问、所答内容的严肃吸引。莎士比亚对我们来说亲近则是由于他的气氛之亲切，这使得他在世界舞台上能用代码而不是用物化的信仰内容讲述。在莎士比亚这儿没有复仇女神、阿波罗神和宙斯神，可是有巫婆、精灵、童话的魔力，没有普罗米修斯，但是有普罗斯帕罗和爱丽儿，作为戏剧演出的背景没有宗教崇拜，但是有崇高的使

命,从镜子里给世界看它是什么样子,为现实作证,使意识、秩序、法律、真理和神圣的背景可以感觉得到。因此,对于莎士比亚的悲剧来说神话的解释是无效的。

神话的解释主要与事物的控制有关:

有计划的人自命为事物的控制者,他一定知道他及其所有计划都从属于另一个更广博者。他的不知是他的悲剧知识对于未看透的东西的坦率承认:悲剧事件紧随着无情的控制而出现。

这个控制在悲剧知识中被理解为"命运"。但命运究竟是什么,这在神话中表现为极其不同的形象:它是非个人的无名的不幸,作为一种恶行的后果,这种恶行又由新的恶行一代代相传——宗族不幸——(在埃斯库罗斯和索福克勒斯处),由妖魔鬼怪执行(例如复仇女神),为众神所预知,在神谕中所预言,通过神的干预而促进或是阻碍。并不总是人的过失,或是哪怕在多数情况中是如此。主人公倒是有理由说:

> 我所做的事,
> 说我做还不如说是遭受……
> 全都不是我有意做的!……
> 无意所为,依照法律无罪,……
> 我并非自愿所做的那些事。

只是判决是有效的:

> 有谁能逃脱受罪的不幸!

和厄运同样,也有预兆。它是如此可靠,像厄运那样无情(俄狄浦斯在复仇女神的圣林中得到了他命中注定的永生结

局)。

尤其命运女神是非个人的无名的,她还主宰着众神,众神也得服从她,或者说最高的天神宙斯与她是一体(埃斯库罗斯时)。

命运女神本来是偶然性,无目的地、与众神毫无关联地任意主宰(在欧里庇得斯时出现),然后神化为命运女神(在古希腊文化时期)和幸福女神(古罗马文化时期)。

控制是天意,作为上帝捉摸不透的意志主宰心灵的拯救(在卡尔德隆时)。

任何控制都是通过对人的行动本身进行仲裁发生的,导致人所未曾想到和不希望的结果。

在神话观念中世界是神鬼力量的势力范围。它们交织在趋向无名的影响中,就如它们在人和事件、行为中显现的那样。它们被人所理解,被看成是它们的起源、神和鬼。

(2) 哲学的解释

思想不是通过画面而是通过概念领会悲剧到底是什么。有人尝试过包罗万象的解释:

悲剧被置于存在本身中。存在的东西都在否定之中(一切存在的辩证法),通过否定活动成为悲剧性的。最初的上帝是悲剧性的;受苦受难的上帝是存在之本。“泛悲剧主义”是全面的悲剧的一种形而上学。世界的悲剧从根本上说是悲剧的一个结果。存在是脆弱的。

说到存在之本,说它是悲剧性的,然而这在我们看来是荒谬的。不是真正的超验,而是在这样一种虚假知识中对属于世界的东西实行绝对化:悲剧在于显现中。悲剧照亮了存在,通过悲剧说话的是不再具有悲剧性的其他东西。

悲剧被置于世界中。世界悲剧是显现中的全面否定:一切事物的有限性、被分裂的多样性、一切生存反对其他生存争夺持

久存在和霸权的斗争、偶然性。所以,世界上发生的事,一切产生的东西之全面毁坏,就称为悲剧性的。

但悲剧不仅只是等同于形形色色的坏事、痛苦和不幸,它们总是以一个活人的内心体验为前提,而且完全被否定。我们只是针对人而说到真正的悲剧。

人的悲剧可分为两个阶段看:

(1) 一切人的生活、行动、成绩、成功最终必定失败。死亡、痛苦、疾病、短暂性也许可以被掩盖起来,但却是包容一切的终极东西。因为生活作为存在是有限的,它处于互相排斥和斗争的反复之中。它趋于毁灭。知道这点就已是悲剧:从一种全面的生存之本中产生出一切被消灭和受苦受难直至灭亡之路的特殊形态。

(2) 更深刻的和真正的悲剧却是产生于悲剧知识把握了废墟颓垣之处,知道它如何恰好是处于真和善本身之中并且不可避免地显露出来:

分裂性也就是分裂为多重真理。真理与真理对立,势必从其固有的公正出发投入不仅反对不公正而且反对其他真理的公正的斗争。悲剧就在于因为这是无法调解的对立。无论这在神话上得到了为许多神服务的表现,尽管为一个神服务会损害或排斥为另一个神的服务,或是它没有包罗万象的形象解释而体现为存在与存在的斗争,它在根本上是一致的:人的生存本性、精神、存在不仅处于团结联合之中,而且也处于互相排斥斗争之中。道德上必需的东西本身就带有过失,因为它损害其他同样在道德上是必需的东西。

由这里显示出真正悲剧的突出差别:全面的失败是生存的一无例外的基本特点。它包括偶然的不幸、暂时可以避免的过失、毫无结果的痛苦。只有那种并不过早到来——在可能的发

展与成功之前——而是从成功本身中产生的失败才是真正悲剧性的。悲剧知识也不是关于生存在一般的不确定中被无限放弃的知识，而是关于终极不幸在真与善中天生萌芽的知识：在臆想的成功和臆想的持久存在之最终的内心深处的坚定中被推临无底深渊。

因此悲剧知识决不是渴望失败和痛苦，而是承担危险，然后在采取真正的行动和实现中承担过失和不幸的不可避免性。

不是在“成功或者失败”这两者中取其一的思想能把握悲剧，而是将最大的成功视为真正的失败之深刻思想才理解悲剧。然后有虚假的失败，诸如不成功、偶然的不幸、对失败而不是对实现的荒谬渴望、根本不必要的毁灭。

(3) 解释的界限

存在的原始观念在悲剧知识的名义下完成着。但是悲剧的所有解释都是不够充分的。神话解释本身是悲剧观念的一种形式，它只是在希腊悲剧中占主导地位。把悲剧观念统一于一个唯一的概念之下是不合情理的。因为它们作为观念比理解所能表达的东西总是多或者少。对悲剧知识具体线条所确定的含义解释——就作品的悲剧对象来说——并不适合整体。试图对悲剧作出全面解释的阐述不是使之狭窄就是针对了完全不同于悲剧的东西。

应该加以区别的第一是悲剧的真实性，第二是意识到这种真实性的悲剧知识，第三是悲剧的哲学。悲剧的真实性要与改变人的悲剧知识一起才起作用。而悲剧哲学，即悲剧的解释，或是导致悲剧知识的颠倒，或是导致独立的原始观念的保留。

(1) 悲剧知识成为悲剧世界观的颠倒

任何把悲剧当作存在占主导地位的方式进行推论的尝试都是一种颠倒的哲学。反对它就像反对各种类型的形而上学一

样,它们推论存在和世界,对存在和上帝究竟是什么发表见解。对它们提出的责难是:这样会造成绝对化和有限化。作为悲剧的起源而在存在之本上确立的深刻二元论(例如既在上帝中又不是上帝本身),也只是哲学的思维中相对有效的代码,而不是推导出一种知识的起点。悲剧知识本身是一种公开的不知的知识。假如把它定为泛悲剧主义,不管是取什么形式,那都是错误的。

悲剧哲学的狭隘和颠倒究竟是什么样子,不妨以黑贝尔为例来加以研究。他那系统的解释是荒谬的,而且是单调和偏激的。结果是从思辨结构出发进行创作,因此,一方面只在心理上,另一方面在思辨性提高了的宏伟上造成原本的心灵深度的损失。他在智力上闪电般地获得了恰当的认识和观点。但他的悲剧意识却是在哲学修饰外表下的一种痛苦意识。

当谈到悲剧是世界法则(巴恩森)或悲剧性的生活情感(乌纳穆诺)时,悲剧作为美学的概念得到一种与悲剧的颠倒哲学相应的色彩。

通过使原本的悲剧性绝对化,成为人性的价值和本质,发生了一种悲剧世界观的微妙失常。

悲剧与不幸、痛苦和毁灭分离,与疾病和死亡分离,与恶分离。这种分离是通过知识的方式完成的(是根本性的而不是个别的,疑问的而不是忍受的,控诉的而不是抱怨的),是通过真理与毁灭之间关系的狭窄完成的,以至发生悲剧随着强权的地位、随着必然性的深度而增长的情况。一切不幸只有通过它所在的或者与它有关的联系,通过受苦者和热爱者的意识与知识,通过悲剧知识中作为意义的解释才是悲剧性的。然后它对于自身来说不是悲剧性的,而是压在一切头上的负担。悲剧知识有所突破,但是没有完成——太多的东西没有触及、被遗忘了或者没有

得到说明。它堕入一个宏伟的美化空间中，它能够不顾毫无幻想的正直进行掩饰。

悲剧成了地位高的人的一个优点——其他人只好满足于在灾祸之中麻木不仁地被毁灭。悲剧不是人的特性，而是人的高贵的一个特性。这种世界观作为特权者的态度变得骄傲自大和冷酷无情，它通过自我价值感的提高而使人心满意足。

所以悲剧知识有其限度：它不做出全面的世界解释。它根本不能掌握无处不在的痛苦，它不能代表人生的可怕和无法解决的整体。这体现在，生存的现实问题诸如疾病、死亡、意外事件、痛苦和恶毒虽然可以成为悲剧显现的手段，但并不就是悲剧本身，因为它们不是悲剧性的。悲剧的世界观生活在伟大之中，并通过一种完成而超越现实，这种完成本身又是似乎相当成功的失败的一个幸福的命运。然而这种观念限制了我们的意识。因为只要它解救人，就只能是发生在掩盖深为可怕的现实条件下。毫无希望、毫无意义、令人心碎、使人束手无策、无计可施的不幸呼唤着救助。一切痛苦的现实都被推到一边，不受来自盲目崇高方面的重视。人渴望从缺少悲剧振兴的可怕现实中被解救出来。

在针对悲剧性可是把它搞颠倒了的常用成语中有一种审美的淡化与无情的盲目性相应，因为它们不真实地移开了现实，使之蹩脚地离开了对于世界的不幸的注视：在悲剧中显示出了生活本身的无价值、个人的有限生命的无价值。伟大的毁灭恰恰是伟大的一个特性。世界恰恰是有意于损害和毁灭杰出的人。在这样的说法中，虽然它们在不明确方面是如此动听，却是通过一种关于实际虚弱的假象散布了谎言。

在所有的悲剧世界观中，悲剧知识的极性消失了。在原始观念中悲剧性与对悲剧性的解脱相交。如果它的反极失去了悲

剧性,自身孤立,成为一种纯悲剧性的,那么就达到了一种在任何伟大悲剧作品中都不成为基础的虚无。

纯悲剧为掩饰虚无服务适用于无信仰性被赋予形体之处。虚无主义的人的高傲出现在对于英雄的自我意识的悲剧性伟大之旁。在失去了严肃处,悲剧的强兴奋剂为体验带来一种假严肃。人们引证日耳曼主义、冰岛古代传说和希腊悲剧。然而那里所信仰的东西、现实的东西,成了虚无的难以置信的代用品。它在成语中被利用,或者是为了英雄地解释那本身并非英雄地沉沦的生命,或者是为了在舒适生活的安稳中通过英雄的感情廉价地表现出一个虚假价值。

在悲剧世界观的这种颠倒中能够发泄阴暗的欲望:对无意义的乐趣、对折磨人和受折磨的乐趣、对破坏本身的乐趣、对世界和人的愤怒以及对自己受鄙视的生存的愤怒。

(2) 悲剧知识的本质

不是使悲剧知识在思辨演绎中系统化,不是无极性地把它绝对化,使其成为一种悲剧世界观,而是应该这样进行解释,使其本身仍然保持为原始观念。

原始的悲剧观照是在形象中的探询和思索;而且在这悲剧知识中总是有悲剧的克服,但不是通过教导和启示,而是在对于秩序、正义、博爱的注视之中,在信任中,在悬而未决中,在没有答案的探询本身中。

悲剧知识在矛盾中提高,并不能解决矛盾,同时也不肯定这种不可解决性。因此在悲剧知识中出现的是未完成,完成只存在于观念本身中,在探询的运动中。

原始的悲剧观照应该保持。应该保留使悲剧观照得以产生和完成的原本的历史性。我们不必说明,过去是什么,将来是什么和一直是什么,而是了解什么东西将显示给我们。哲学推论

的任务不是在与有效的世界知识的类比中把悲剧范畴应用到关于存在的总知识上，而是从倾听这些代码中找到一种语言。因此悲剧观念的神话、图画、故事可以包含真理，但不放弃其飘然不定的特点。

在原始的悲剧观念中，如果保护得好，已经有真正哲学的东西：运动、问题、坦率，——感动，惊讶，——真实性、无幻想性。

哲学与作为原始观念的无尽性的悲剧知识发生关系。它可以感受到自身内容与悲剧观念的一致性，但不能一致地说出内容，这可以拿莎士比亚为例。然后它不同意在一种悲剧世界观中的合理确定。

我们这个关于全面的多种方式、分裂的多样性和统一的思想的提纲同时也可以解释悲剧知识。悲剧产生于不统一及其显现中的后果。但这不是推论，而只是显现的澄清。显现的不幸根源就在于合为一体的不一致。因为同一事物在时间存在中失败，所以它表现为悲剧的形态。

但这并不是说，悲剧不是绝对的，而是肤浅的。悲剧不在超验中，不在存在之本中，而是在时间的显现中。

论黑格尔的艺术哲学[①]

布洛赫 著

罗悌伦 译 刘小枫 校

1. 在这里，存在是从直观地成为自为之物开始的。位于劳动彼岸的生活叫做闲散。缪斯就在闲散中度日。在黑格尔那里，最初是精神的慰藉女神开始成为精神的自为的存在(Fürsichsein)。返回家园的人首先抵达通往"绝对精神"的大门，大门上写着一个字：美。美是直观阶段中的理念，是理念在感性质料(石头、颜色、音调、词语)中的显现；这当然是一种有限的显现形式。

2. 因而，黑格尔完全不像康德甚至席勒那样，从形式上和幻觉上去对待艺术。康德把美感解释为"无利害的愉悦"。当感受涉及的不是一个现实的对象，而只是对象的表象形式时，愉悦就是不涉利害的。因为，现实的对象总是同主体的利害有关，而且不可避免地向主体提出这样的问题：对象是否客观存在，主体是否客观地在认识对象——而所有这一切，根据康德的看法，都同艺术家无关。席勒在很大程度上同康德的意见一致；席勒把

① 译自 E · Bloch: *Subjekt-Objekt: Erläuterungon zur Hegel*, Erweiterte Ausgabe, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1981。

美定义为"显现中的自由",这就是说,人们无需依赖在其他显现中应具有的那些条件就能直观到美的客体。它超出了现实的世界关系;人们审美地把握这一对象,仿佛它是没有条件的,即自由的。这种无利害的观点最终把人引向如下结论:美必须纯粹从形式上去加以理解,尽管美也是一种合乎规律的游戏,但终归是令人愉悦的形式;这种形式对所描绘的内容是漠不关心的。因而,艺术最终成了一种幻觉,同活生生的、有现实功利要求的主体没有冲突,在整个现实世界中没有位置。尤其是对于形式感的愉悦者来说,在世界中表现出趋向性是绝不许可的:在这里,"趋向"从一开始起就被认为是艺术之外的东西。黑格尔平常是不关涉功利的密涅瓦[①]的朋友;颇为奇特而又意味深长的是,黑格尔既不持形式主义的立场;也不持幻觉论的立场,对他来说,艺术不是什么不关涉认识的"似乎"(Als-Ob)。依据直观而不仅仅是依据直观形式的、颇重具体的思想家,坚持要在美之中去寻找世界的内容,甚至不惜完全从一种独特的立场出发去寻求世界的内容。对有条件的、受限制的关系的"扬弃"保留了下来;不过,这种扬弃在水准和实在的前景方面都的确带来了变化,它并非只是游戏的扬弃。"纯粹的世界眼光"是美的凝思器官,它在德国的整个古典主义时期,从温克尔曼到叔本华,甚至在黑格尔的时代,都在起作用。黑格尔本人并不乐意用这一眼光进行观察;在这种观察中,他感受到描绘苦难的绘画、描绘战乱的音乐的干扰,简言之,受到一个意志的"趋向"和一个世界的"趋向"的干扰,却享受不到独特的艺术安息日,因而感到不快。虽然如此,世界之眼在黑格尔那里却没有丝毫幻觉的意味,而是

① 密涅瓦(Minerva),古罗马神话中的手工艺女神,与尤皮特、尤诺一起被尊为"三联神";从公元前3世纪末起,她被混同于女神雅典娜。——译注

指亚里士多德的“隐特乐希”[1]——这是指一事物其时正在自我实现的本质。所以,通过黑格尔的美学,德国美学才在幻觉论中喘了一口气;他对事态的严肃同幻觉的虚空满足判然有别,不可同日而语。在这里,涉及的不是康德的想象形式,而恰恰是对象本身,并且想一劳永逸地把它显现出来。按照黑格尔的说法,自然只能导致自己的成品不完善,艺术就是要消除这种“自然的无能为力”:菲迪亚斯[2]造出来的人的身躯是完善的。在人类的历史进程中不断有混乱发生,从这种混乱的中心产生不出任何性格特征;艺术家则在消除这种混乱:莎士比亚笔下的人物形象具有显而易见的性格。在舞台的自由中,他的人物不再是不完整的了,这些人物的行为确实符合自己的性格,他们的命运是天定的。

因此,黑格尔提出的不是形式关系,而是内容美学;只是到了今天,对质料的这一意识才又重新出现。形式的艺术科学只进行形式分析,对它而言,形式所表现的材料是不算的。对于形式的艺术科学来说,一幅画是由色彩关系和空间分配组成的,一首乐曲是由其主题的进行形式及其交织结构所组成的。这就是说,恰恰是由于缺乏内容,由于对所描绘或所说出的内容无所谓,艺术才大放光彩。这正如用点彩色调创作的绘画,与被描绘的对象毫无关系;音乐似乎不过是音响壁纸,并非爱情歌,没有激情,没有乡间情调,自个儿响完就了事。与此相反,内容美学

---

① 隐特乐希(Entelechie),亚里士多德使用的哲学术语,意为:其目的在于自身之物,在材料中获得实现的形式,隐于有机体中并对该有机体的发展和完善施加影响的力量。——译注

② 菲迪亚斯(Phidias,约公元前490—前430),希腊古典时代最伟大的雕刻家;他的艺术体现了古典现实主义的高峰,达到了近代文艺批评家盛赞的“高贵的单纯与静穆的伟大”的境界;他的主要作品有雅典娜神像与宙斯神像等。——译注

对艺术作品进行分析和评价——不仅是根据作品的形式特性(如过去斯皮塔①对巴赫、沃尔夫林对文艺复兴和巴罗克艺术都曾从外部形式上进行过分析那样),而且首先是根据情节,亦即根据精心雕琢的创造的显现尺度来对艺术作品进行考察和评价。这一点黑格尔远比康德重视得多;“显现本身在本质上就是本质”的说法显然比“对表现的纯粹关系所感受到的、不关涉利害的愉悦”的说法更重视情节。当然,正如已经指出过的,黑格尔的美学终究也是一种不关涉利害的美学或纯沉思的美学,它仍然留居在缪斯那里。黑格尔的美学对在所谓的无欲快感中进行意志宣泄加以美化,而无欲快感是通过艺术产生出来的;非但如此,而且对在晚期市民社会那令人作呕而又反复无常地宣称的“艺术快感”中的意志宣泄也大加美化。然而正因为如此,在黑格尔那里,美学毕竟还有一个对象;黑格尔至少没有把艺术笼统地看作是幻觉的活动。因而,“并不是普遍中的显现”(欺骗,游戏),“而是显现的特殊方式才使得艺术为自身之中的真实东西提供了现实性”(X^1,第 12 页)。理念的显现令某种东西显现出来;尽管这还是一个理想之型,但对黑格尔来说,它已集中体现了独特的现实性,具体说来就是在美之中并通过美而体现的现实性。黑格尔的美学给出了艺术典型的体系结构,不过这一艺术典型“同其外部实在性是协调一致的”。因而,他的美学认为,完美地表达出来的、有鲜明特性的事物、人和情节就是艺术的理想之型。黑格尔的美学竭力追求这种艺术理想型的结构——具有起源时间、社会方向和历史哲学层次的结构。

---

① 斯皮塔(Julius August Philipp Spitta, 1841—1894),德国的音乐界学者;他曾为在莱比锡创建“巴赫联合会”出过力,又任过“德意志音乐丰碑”创建人会首;他的著作《约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》是研究巴赫的第一部内容广博之作。——译注

3. 感性直观涉及有限事物。对于黑格尔而言,通过这种直观所见到的理念只在诸有限性里才有自己的基础。尽管它与法、家庭、市民社会、国家不同,不再给纠缠在有限事物之中,但它也没有摆脱有限事物。毋宁说,美是只显现于有限事物之中的;形式化了的事物可以透过精神之光。这种转向彩色的反照、转向透光的关系把黑格尔同新柏拉图主义者普洛提诺联系起来了;在普洛提诺那里,“理念的感性显现”这一术语第一次获得了席位。在美学方面,黑格尔的老师不是蔑视感性现象的柏拉图,而是普洛提诺。这既符合普洛提诺的警句:“倘若眼睛不像太阳那样,它就从来不曾见过太阳”,也符合普洛提诺的教诲:“感性美的躯体之所以产生,是由于它分获有来自神性的理性。”(《九章·1》,第六篇)然而,由于黑格尔的美学在本质上停留在尘世的观照之中,他的美学背后并没有一种超验的恩赐,因此,黑格尔与普洛提诺毕竟并不同道。与普洛提诺不同的是,黑格尔的美学不是虔敬的,不是趋向宗教的;他的美学的对象不是永恒之光,恐怕倒是透光的、带有理念色彩的世界。所以,这一美学的所有三个主要部分都不是在从上而下流溢,而是辩证地在现象中并穿越现象往上升。上升者自己要注目凝望美的眼睛,即使这美是一种理想,要通过这美的眼睛再看一次世界,清醒地概览世界。第一大部分便是在这样论述自在的艺术美的理念,第二大部分论述理想是如何按照社会—历史方式向艺术美的特殊形态发展的,第三大部分处处采用举例说明的方式来论述各门艺术的体系。

尽管第一大部分只是一般地涉及自在的艺术美的理念,也仍然触及了可把握的材料。当然,这毕竟不能令人满意:并非人塑造的美;而是自然美给塞到那里面去了。在黑格尔那里,这种未经加工过的美完全处于否定的地位,在这里则处于自身之外

的阶段。18世纪的自然崇拜热已过去了；在这一点上黑格尔表现出自己是文化的地方主义者。从美学上说，他通常把自然美看作是鄙俗的，甚至是令人忐忑不安的；栖息于城门口的酒神使寻找阿波罗的人大为恐惧。就这样，黑格尔在自然美的四周发现了大片区域；就是在自然美之中，他也比希洛吕穆斯·博斯①和拉斐尔所发现的东西多；而且，令人惊奇的是，丑首先是在黑格尔派人物罗森克兰茨②而不是黑格尔本人那里变为一种美学范畴的——这一范畴恰恰由于不和谐而显得相宜。此外，黑格尔并不像诺瓦利斯那样，认为自然美具有象征意义；它不是一种暗指文化中尚未明朗的东西的密码。对于黑格尔来说，唯一具有象征意义的是建筑术；在文化的艺术作品中，他认为，每一晶体、每一植物、每一女性的躯体都已十分明朗，远胜于其自然状态。在自然哲学中，黑格尔人云亦云，对星星大贬一通，说它们只不过是一种"光效应，犹如人身上的一块皮疹或是一群苍蝇，丝毫不值得大惊小怪"（Ⅶ[1]，第92页）。在美学方面，自然美在康德那里还是一种美学尺度和目的，而黑格尔则允许它作为艺术美的接近形式或初级形式；自然美本身必然是不完善的。在这一点上，黑格尔同自己的朋友索尔格③的意见差不多是一致的。不过，索尔格更为大胆，他甚至说：法只存在于国家之中，是

---

① 博斯（Hiëronymus Bosch，约1450—1561），尼德兰画家。他的创作表明他在摆脱传统的画法同时，已经带有20世纪才出现的超现实主义的气息；他无情地揭露人的缺陷和尘世的不足，创作出许多恶在末日审判时的狷獗形象，以此作为对人的报复。1488年，他已在国内获得很高的声望。主要作品有《乐园》、《神奇的艺术家》、《愚人船》、《运干草》等。——译注

② 罗森克兰茨（Johann Karl Friedrich Rosenkranz，1805—1879），黑格尔派哲学家；他在某些问题上比黑格尔退步，曾试图利用黑格尔哲学来建立系统神学；他的成绩主要在哲学史研究领域。——译注

③ 索尔格（Karl Wilhelm Solger，1780—1819），德国美学家、唯心主义哲学家、浪漫主义的代表。——译注

人的意识造出来的,而自然法也不过是一个幻影;同样,自然美也是根本不存在的。而黑格尔在这点上却与谢林断然决裂了:在谢林看来,现存的自然固然不是审美的典范,但一种完满的自然、"上帝那里的自然"却是审美的典范。艺术是自为的存在;对于美在颇具自然意味的身外存在(Außersichsein)内部所作的隐喻,艺术不过居高临下地瞥它一眼罢了——对此,黑格尔并无只言片语谈及,也绝没有这样的概念。所以,论及美的基本体系概念或特殊形式的第二大部分就只奉献给艺术美。这些概念或形式就是"象征型艺术"、"古典型艺术"和"浪漫型艺术"(在这里,三位性中的"古典型艺术"自然绝没有构成一个反题)。在象征型艺术中,材料(总是理解为物质,而不是理解为题材之类)驾驭形式,于是,理念在这里孕育、奋争,一意要抵达直观。在古典阶段,材料和形式并重;在浪漫时代,形式(总是被理解为理念的形式内容)驾驭材料——于是,理念脱颖而出,战胜了材料,有如哥特式大教堂。哥特式大教堂表明,在黑格尔那里,浪漫艺术并不局限于他那个时代的浪漫文学方向,从本质上讲,它涉及中世纪的理想形象(即使通过浪漫派的精神欢乐来看也是如此)。的确,对于黑格尔而言,材料在形式里停止作怪意味着精神达到了自为存在的极点。所以,他作出这样的断言:"浪漫型的真实内容是绝对的内在性,相应的形式是精神的主观性——这就是对它的自主性和自由的理解"(X^2,第122—123页)。就是说,在作为正在复苏的精神的建筑这一构造形式中,黑格尔容忍了内在性;坦白地说,就政治及伦理而言,他是难以容忍这种内在性的。在艺术作品中(一如后来在教区基督教中),这一内在性对他而言便再也不是什么"纯粹的内在性"了。如果主观性从玛利亚圣像或从哥特式大教堂的盈盈灵性中看得出来,那它在此便符合正在萌生的自我,而自我却是在美的直观及其具体性中把握自

己并解放自己的。

作为各门艺术的体系的第三大部分完全进入了美的显现的现时形象。只是在这一部分，黑格尔的丰富的直观感受性才表现出来。这位哲学家曾作为逻辑学家坚忍不拔而又苍白无力地勾画过概念的虚幻生命；在他自己的美学中则显示出自己具有最为具体的艺术经验，表明自己同这一内容堂堂正正地结了亲。在这里，他并不是作为思想家附带在对绘画、雕像、戏剧发些感想；他没有从剧场前排的正座上或沙发上谈论艺术。他简直就是一位默默无闻的画家、雕塑家、戏剧家，他在众多同行的注目之下登上场去，径直走进艺术中去，在艺术中如鱼得水。是艺术的语言在讲述，是概念媒介中的艺术在发言，明白易懂；当然，艺术在此是作为现象而不是作为概念出现的。艺术作品是感性的显现，与呈现于艺术中的特殊理念，对黑格尔来说是同样重要的。这两个要素的分离使两者抵达了外在性："因为，艺术作品不应该在普遍性上把一个内容原封不动地搬出来，而要将这普遍性彻底个别化，使之富于感性的个体特性，呈现于直观之前。要是作品不经这一原则处理，而是以抽象的说教目的把普遍性搬出来，那么，形象化和感性化便只是一种外在的、多余的装饰，艺术作品就成了在自身内部支离破碎的东西，形式和内容在这样的艺术作品中也不再是相互交织在一起的了。"(X[1]，第68页)在黑格尔这里，各门艺术的体系于是以感性化为前提继续往前演进，成为审美的自为存在的愈益精神化的内容。它从空间性的作品(建筑、雕塑、绘画)经由时间性的作品(音乐)通向综合性的 *Opus magnum*(诗歌)。在建筑中，仍然是材料、重量、石头驾驭只能起指示作用的形式；因而，这种艺术自古(埃及)以来就是象征性的。在雕塑中，材料同它所幻化出来的理念进入平衡状态，因而，雕塑自古(希腊)以来就是古典的。在绘画中，物质开

始明显变轻,空间减缩到平面,材料不过是涂抹上的颜色,不过是"色彩的幻景"。因而,绘画处于浪漫型艺术的边缘,它把重量化为光,把由颜色绘成的对象化为阴暗形象。最后,音乐(这是黑格尔唯一与之关系最远的一门艺术,然而,它在体系中获得了仅次于诗歌的地位)作为精神形式或作为在自身中飘忽的灵魂使材料悄然而逝、消失得无影无踪。因而,音乐不仅自古以来、而且在它所有的形态中都是浪漫的,"它从内在和外在两个方面把主观性推到极点"。物质分离,从石头到绘画的色斑都已完全消除,空间性也随之消除了;材料开始颤抖,"这种阵阵震颤的结果是音调,即音乐的物质"。音调本身就是"否定地注入的感性东西",就这样,与空间艺术的相对自在不同,音乐构成一种差异的否定性,构成通往语言艺术的辩证"甬道"。各门艺术汇聚的时日、作为各门艺术的综合的时日、一切对象(它们先前在歌中失掉,现在又给找了回来)的传达就是诗歌。音调物质在诗歌中得到了文字显现:"诗歌艺术是精神的普遍艺术,精神在自身中已变得自由,不再受外部感性物质的束缚,而只在感觉和想象的内在时间与内在空间之中信步。"(X[1],第 115 页)

4. 黑格尔的美学就是这样在本质上趋向诗歌的。在温克尔曼那里是造型艺术占优势,在叔本华那里是音乐占优势。其他一切艺术在这里仍然是笨嘴笨舌的,它们身上附着的材料太多了。只是在词语中,这层外壳才剥落下来,精神之光才变得可为理性所把握、形式—内容才战胜了材料。所以,诗歌是最纯粹的浪漫艺术,甚至可以说,只有当它把自己从材料与形式的关系(即象征—古典—浪漫)中解脱出来,它才是浪漫艺术。早在其他艺术于其历史的更替中贯彻自己的基本概念之前,它就能够做到这一点了,因为其他艺术只是寓居于本源之地,就是说,寓居于它们的自在的本质,它们没有赶上自己的历史之路,它们是

为基本概念所决定的。当然，正如黑格尔不得不承认的，仍有许多绘画、雕塑、建筑艺术的“分支”是与这种基本概念不一致的。这里所指，绝对不只是象征型的建筑艺术（金字塔），绝对不只是古典型的雕塑，而是也指埃及的象征型建筑艺术和中世纪的浪漫雕塑，绝对不只是浪漫型的绘画和音乐，而是也指文艺复兴时期的古典绘画和音乐。但是，黑格尔（并非没有看到，艺术的伟大时代对上述给出的基本概念和本质概念有非此不可的关系，也不无尴尬和麻烦）说：“这些分支部分地只是次要开端的预备性尝试，或者它们在表明一门艺术的过渡正在开始；在这一过渡中，该艺术选取一种内容和一种对物质的处理方式；而要把这一处理方式的典型完美地搞出来，则只有下一阶段的艺术才行。”（X^3，第 230 页）只有诗歌才具有相对于艺术形式的自由；因而叙事诗中有绘画性、抒情诗中有音乐性；在同时指向一个更高的领域（宗教）时，两者在戏剧中统一起来。作为喜剧的戏剧表现的，纯粹是吹起来的主体性[独立性（Partikularität）]——它通过自身而毁灭自身中的一切；作为喜剧的戏剧效果是笑。作为悲剧的戏剧表现的，是内容丰富的主观性，这一主观性按照对它的要求而行动：以“必然是充满了冲突的情致”来行动。作为悲剧的戏剧效果因而不是恐惧，或怜悯，如亚里士多德所规定的那样，而是惊奇：“负罪是伟大人物的荣誉。”同时，作为“客观精神”的辩护人，黑格尔当然把更高的荣誉判给了普遍的力量，如果这些普遍的力量在同悲剧性英雄人物的冲突中化除客观精神的话。例外的情况是：冲突的双方不是个别人物和普遍力量，而是普遍力量本身，比如索福克勒斯的《安提戈涅》就是如此。在安提戈涅身上活生生地表现出来的古老的血缘关系与由国王克瑞翁所代表的其时国家政体发生冲突。于是，即使是黑格尔在预感到母权的力量后，在内心里也产生了矛盾；或者应该说：他的悲剧

理论既给了安提戈涅,而同样也给了克瑞翁以毁灭的权利。相反,在近代世界中,比如在歌德的《塔索》的世界里,"塔索在与现实、合度、礼节的冲突中牢牢把握住的理想生活的权利,首先只是主观地保存在观众心中"(X^3,第539页)。反之,由公主和国务秘书安东尼奥所代表的普遍秩序却自为地具有实体性质。这样一来,既然黑格尔如此辩证地渗透了悲剧——它向来是所有艺术作品中最为辩证的作品(只有贝多芬的奏鸣曲式在辩证形式上可以与之相比,因为它有两个对立的主题:展现部和第一主题的反复)——悲剧在黑格尔那里到头来便自然是如此平静的:悲剧中注入了"同永恒正义的和解"。这不是别的什么,正是美的注入:"绝对在感性中的出现与和解"。然而,在黑格尔那里,所有悲剧文化的和谐与上帝的和谐,以及喜剧,最终都由此而重新具有解决并促使自身发生最深刻转化的辩证权利。任何时代都不会有悲剧的和解,除非是显现少有的欢快的解决;这种解决叫做幽默。

5. 一旦力图去思索艺术,那么将对谁叙说、从何说起呢?在大多数情况下,出发点是从观众这方面来选取的;不得不如此,因为考察者本人就属于观众。他"十分敏感";要是他懂得自己的敏感性,那他便是戏场前排正座上的艺术思想家、批评家、行家。也有些批评家是创作上屡不成功的艺术家,他们自然是最蹩脚的批评家。极其少见的情况是:从艺术家、从创作的角度来考虑艺术。这是存在于艺术本身之中的、与艺术家血肉相连的一种方式;这一方式只在自身的创造性中才是可行的。一方面,黑格尔是位十分热心的观众,尽管他置身于外,却尽情欣赏。在他看来,凡演出令人惊奇而又吸引人的地方,就是最佳之处;他就这样悠悠然陶醉在意大利的歌喉和罗西尼的咏叹调之中。但他在宣讲哲学时,就完全是用另外的、属于哲学的方式。研究

艺术的学者极少应用这种方式，几乎只有温克尔曼使人感到在偶尔用一下；所以，他才能够说："对阿波罗的描写使我觉得相当艰难，几乎得写成英雄诗才行。"但这里暗示的也只是与之相关的努力，而不是新的、审美的媒介中的英雄诗。在近代人物中，同黑格尔分享这一媒介的创作方式的，只有谢林和叔本华；这是上天赋予哲学美学的唯一方式。显然，它同所谓的诗人哲学家，同一种两头落空的杂混天赋毫无共同之处。哲学的天赋及其技术原本就不可与艺术的天赋相提并论；敏锐的思想、交互的联系，核心的本质相关——这些都绝不是艺术的特性和前提，而是哲学特有的。而黑格尔揭示出的（在他的美学中揭示得最为集中），也许恰恰是：在艺术的创造中生长着一条共通的、创作形象的、蓬勃上长的根。而且，相互隔绝的分工在随同阶级社会的发展而日益消退，这条根也将日益自然而然地蓬勃滋长。看得出来，黑格尔以概念为媒介所作的考察，清楚表明了使艺术家复活并活跃起来的同一事实内容。这一属性也是黑格尔在给定情况下尽可能使所作的详尽形式分析与形式美学保持远距离的原因。因为，形式美学是行家在接受时所感受到的自我满足，而不是真正的主题；这些主题把神灵授意给它们的东西作为内容来承受。黑格尔是从内容上来考虑思想体系的。在他的思想体系中有具体的艺术时代，甚至对它的社会基础也已作了考虑（希腊艺术里的城邦，中世纪艺术里的骑士制度和教区）。当时的神话学是艺术在当时的一种基本状况；而这种神话学也同样是从内容上体现出来的（希腊奥林匹斯天神同地神之争、圣母玛利亚和基督救世的故事）；凡艺术都有神话学的基础，凡艺术也都得有信仰。所有这一切都只能在与艺术家有深厚的交谊之后才看得出来；这交谊是黑格尔提出来的；当然，提出交谊的不只黑格尔一个人，但只有他提得最为具体。从纯粹的，重视绝对化的行家

出发,而不从艺术家出发,不从尽可能把内容表达清楚的作家出发,往往只会弄出形式美学;这是抽空了题旨和美学意义的相关性的美学,在这种美学中,用黑格尔的平庸对手赫尔巴特[1]的一句话来说,每一种美都被缩减为"多样性的原初愉悦关系"。这一平庸性并没有认识到自己的根据是枯燥无味的;它常常改头、换面,直至转向最现代的形式主义,直至转向每一种反表达(亦即反内容)的美学——该美学的格言是:抽象游戏,具有知解力的音响壁纸,拒斥意义。

也许所有艺术的显现都有类似之处,但是,每一种艺术的形成却是有先有后的。它们依照述说自己心声的迫切性而依次排列起来,不过这到头来依然是一码事。黑格尔尤其明显地按照一种级别来排他的缪斯们的座次;而这一级别又是按照内容(即象征型、古典型、浪漫型)及其世界来决定的。在黑格尔看来,由于建筑有厚实的石头作外表,因而在本质上是象征型的(即使是非埃及的建筑),所以,在黑格尔那里,建筑便必然是所谓的艺术发端。相反,由于陈述内容重于物质媒介,诗歌必然立于顶端;其他的艺术则排在中间。这样,黑格尔便排出了艺术的座次;他排座次并不是当作安排缪斯的轮舞圈子,而是严格划分,级别森严。当然可以问一下:一般说来,艺术是否非得一一排列起来不可呢——而且恰恰是按照内容来排列?石头用来建筑,颜色用于绘画,词语用于创作,但是时间却依然贯穿于形态如此不同的作品。东方的、古典的、中世纪的建筑、绘画、诗歌,它们的依序

---

① 赫尔巴特(Johann Friedrich Herbart,1776—1841),德国唯心主义哲学家、心理学家和教育学家。他是多元论的代表;他试图建立心理学的科学体系,提出了教育的四级构想;他也是所谓形式美学的奠基人。主要著作有《世界的美学表现》、《普通教育学》等。——译注

排列远比埃及金字塔和哥特式大教堂、波利格诺托斯[①]的壁画和乔托[②]的壁画、索福克勒斯的剧本和莎士比亚的剧本要接近得多。那么,这不就是说,建筑、雕塑、绘画、音乐、诗歌的一般序列并未给历史切为五花八门的碎片了?况且,如果这些序列因材料是技巧的、极为广泛的共通性而牢固可靠的话,那么,在黑格尔那里,它们的顺序不就是一种受古典主义条件限制的顺序吗?在黑格尔的时代,人们把自文艺复兴才独立出来的绘画和造型艺术放回到博物馆中隔绝起来。但是,伟大的建筑时代不是把壁画、壁龛雕塑依次排列,而且把绘画和雕塑列于建筑之下的么?不错,甚至还有过干脆把建筑当作最高艺术的时代:建筑是上帝建造的尘世住所,其标准就在于模仿天上的式样(万神殿、所罗门大殿,甚至天上的耶路撒冷都是楷模)。如果就建筑的伟大时代来看,各门艺术的序列无疑便不会是黑格尔排列出来的那样了,在这序列中将由另一位缪斯来占据最高位置。随着近代的到来,绘画和雕塑从建筑中解放出来,倘若这一最高位置与近代相一致,那么,近代从自己这方面讲又给艺术序列表带来了自己本身的困难。这就是音乐,它颇为调皮,就其审美素质来说简直是一个高尚的顽童。它不仅像建筑一样导致级别问题的纷争,而且还反对各门艺术的总的、一般的、自古相传的划分法(即分为造型艺术和叙述艺术的划分法)。它既不属于造型艺术,也不属于叙述艺术,它就根据自己的单纯的存在起来表示反

① 波利格诺托斯(Polygnotus Von Thasos,约公元前 5 世纪),古希腊画家和雕刻家。他的大多数作品取材于特洛伊战争。据传他对绘画技术作了重要的革新。——译注

② 乔托(Giotto di Bondone,约 1226—1337),意大利的画家和建筑师,文艺复兴初期的代表人物;他的第一批作品是壁画,创作于 1288 年前后。——译注

对。普菲茨纳[1]有一次发现,音乐形式的历史是一个漫长而尴尬的历史,这尴尬就在于要处理灵感材料。就音乐的形式(卡农、赋格、奏鸣曲)来说,这固然是乱弹琴,因为每一强烈的灵感都给牵扯到它的音乐处理形式上去了;但是,不管怎么说,音乐无疑给各门艺术的体系带来了长期没有消除的难堪。音乐同传统的体系毫不相关;多声部音乐是所有艺术中最年轻的。它对造型艺术和叙述艺术都桀骜不驯。于是,它要么被自赫尔德、康德、席勒以来的美学体系学家们当作"情觉的游戏"根本未予理睬,要么反过来在浪漫派那里,特别是在叔本华那里,又被看作最高的、简直无可比拟的艺术;这从另一方面说明了,要给音乐排队,有许多方法上的困难。在一种场合下,音乐给排斥在大门之外或被阻塞在通往艺术之堡的桥上;在另一种场合下,特别是在叔本华那里,音乐又是艺术城堡中的魔主;因为,其他艺术都受现象的限制,它却撇开现象直接诉诸于自在之物。黑格尔则要把音乐的这种多少有些令人疑惑的本质均质化,也就是说,从质料与形式的关系上、从与绘画和诗歌的亲缘关系上去均质化。这样,他根据质料特点而让音乐从绘画中跃出,从已成为粒状材料的物质中跃出,尽管这材料也已开始波动并"在其产生和存在中又再次自行消失"。音乐是从整个造型艺术中辩证地跳出去的,它"不仅是对空间维度(比如在绘画中)的弃绝,简直就是对整个空间性的弃绝"。黑格尔把否定空间的音乐摆在诗歌之前并离抒情诗最近;音乐在虚空中表现抒情诗的主观基础:"只有丝毫不具客观性的内在才适于音乐的表达;这种无客观性的内

---

[1] 普菲茨纳(Hans Pfitzner, 1869—1949),德国作曲家。他在自己的论著中坚决抨击"新音乐"的"结构";这一主题他在歌剧《帕勒斯特里纳》中表现了出来。他的作品除歌剧外还有合唱曲、室内乐、歌曲等;其创作特色是将自己的创新同传统相结合。——译注

在便是抽象的主观性。这一主观性是我们的完全空无的自我，是没有内容的孤单的自身。所以，音乐的主要任务不在于让对象性自身发出回响，而是让方式方法发出回响；在方式方法中，最为内在的自我依照其主观性和理念的灵魂自在地震动起来”。（X³，第129页）从这些话中也听得出来，音乐在位置排列上带来了麻烦——位置排列要求舒卷自如的各部分有必要的次序。艺术的定义是：艺术是无对象的、空的东西；这个定义对一种把内容奉若神明的美学来说是太不确切了。由于这种飘渺的特性，在黑格尔的艺术体系中音乐的位置也是极不确定的；这样一来，整个次序本身的色调也就改变了。大约是黑格尔派的魏塞[①]吧，他不是把音乐直接放到顶峰之下，而是放到骚动不安的开端处，在它之后才发展出造型艺术，随后又才是叙述艺术。这一经过了改变的价值排列仍然是按照特别忠实于黑格尔辩证三段论式的一种图表构成的。因而，黑格尔派的魏塞宣称：美在音响世界中还是无形象的，它只在自身之内活动，在雕塑的自然形象中美才以多种多样的方式展开，在诗歌中这一多样性就会为思想的具体统一性所把握。也就是说，在这里，音乐从诗歌中脱离出来，属于造型艺术及其“自然”了；这一说法自然令人不愉快地回忆起古老的天体和谐或中世纪的天文音乐理论。艺术的等级系列是按不断发展的形式—内容来排定的，这一等级系列的排列完全因人而异，就像缪斯们围绕自己的阿波罗自由地游荡一样。确实，黑格尔实现了音乐美学同建筑的分离，这一分离也符合若干世纪以来的音乐现实。但这种分离进一步引出了音乐美学同世界结构本身的分离，也就是同天文性质的音乐理论的

① 魏塞(Christian Hermann Weiβe, 1810—1866)，德国哲学家，曾提出与黑格尔多神论哲学相对立的思辨—神论。——译注

分离;从天体和谐的神话到开普勒,甚至到谢林,情况都是如此。这种进一步出现的、同世界结构本身的分离有巨大的功用。它符合可以说是十分欠缺的音乐自然现象;它使音乐同绘画的自然美和建筑结构的自然美区别开来。但是,黑格尔让音乐屈居于诗歌之下就不是怎么回事,尽管这是由于考虑到器乐音乐的缘故。这一"屈居",或者更明显地称为"附属",主要是指歌曲、清唱剧、歌剧等形式,仅此而已,因为清唱剧和歌剧在让人的声音作为乐器(可惜其表演常常是可笑的)来运用。就是说,这并非由于音乐在称作脚本的歌剧诗中获得了放声歌咏的自由;所谓的音乐戏剧也没有达到这个目标,这是众所周知的。哪怕是在其乐曲完全是由贝多芬所谱的剧本中(比如《菲岱里奥》①——不错,正是在这里表现得深刻无比,淋漓尽致),仍然只是音乐才在该剧本中占有行动场所、紧张、解决和原型;所见所闻的情节只不过把其要素扩展为这种音乐的无名称的、解脱出来了的要素。这是音乐中一种正在超升而又尚未完成的东西;还没有任何诗歌足以处理这种东西,除非是音乐在可能情况下从自身发展而成的那种诗歌。这种艺术的坦率性同时表明,而且是以一种特别令人信服的方式表明,即使是就其他各门艺术的内容关系而言,最后定论也还远没有作出。正是由于这一坦率性质和尚未完成状态,人们才可以说:黑格尔有权提出各门艺术的等级系列的体系。当然,人们也同样有权说,还有行进队列,黑格尔的体系就是这种队列,因为在起伏流动中是无法扬弃秩序和体系的。即使绘画和雕塑从建筑中解脱出来并不是那么绝对化的,即使音乐还没有进入诗歌(诗义阐释范围已经扩大),

① 《菲岱里奥》(Fidelio),贝多芬的歌剧,成于1805年,最初不怎么受欢迎,直到第三稿(1814)才在舞台上赢得热烈的欢呼。——译注

还不具有自己的表达的对象内容，艺术的等级系列也起作用。黑格尔提出的是一门自身不断进展的内容美学；这是一种收益，是对爱欲（Eros）及其事件本身所作的哲学回答。这一收获只要被人们强烈地意识到，艺术作品就会成为要么是敏锐的许诺，要么是明晰的许诺；然而，尽管如此，就这一收获的内容来说，它还没有达到自己的目的。这目的便是真实的自为存在，也是黑格尔美学本身之中的临界内容（Grenzinhalt）。

6. 在黑格尔那里，美是固定的、完成了的；它比关于国家的论述要有意义得多。美的本质的规定是从劳动中得出来的，并"排列为一个圆环"。在经历了一个文学上的伟大时代之后，它怀着一种丰获之情置身于市民性的、有高度教养的闲散之中。然而，在黑格尔的美学中，首先是所谓的"纯粹的世界眼光"在这一终极处把艺术固定了，即使有幽默这一要素，仍无济于事。在1830年，历史哲学和法哲学已经达到了一种极乐般的和解目标；但艺术不是这样，它只是好像达到了这种状态，似乎已处在美的现实中，而不是在美的幻觉中。哪怕是与黑格尔唱对台戏的叔本华，根据其沉思结果（"存在是可怕的，观照才是极乐"）而提出的学说也称，不管在哪里，艺术都是目的。过程思想家黑格尔断言，就这种绝对性来看，艺术固然还没有达到目的，但一座尘世的万神殿，一种自在的、无所需求的东西恰恰是目的之中的美。诗歌是会说话的天神形象，是本质性直观的集中体现，因而它处于中心位置。在黑格尔那里，艺术尽管只显现为无功利的活动，只涉及它的对象的纯表象形式，但是，在艺术发展的终结处，艺术却显现为完满的内容，在这一内容中，关注这一内容的人在这种关注中已经完全没有功利的不安了。这是黑格尔在艺术中找到的城邦，是一切时代和地区的一座神奇的雅典城。一次获救的拯救，在这里，象征的、古典的、浪漫的东西都同样被理

解为文化,并征服了野蛮。问题当然还继续存在,黑格尔并没有用美来了结这些问题;神殿里还立着诸神形象,源自宗教而非源于诗歌的诸神形象。然而,艺术在黑格尔那里并没有自在地继续发展,尚未抵达"显露"(Vorschein)——这跟席勒的意思差不多(尽管是无利害的静观):"我们在此感受到的美,有朝一日将作为真朝我们迎面而来。"这"有朝一日"在黑格尔的哲学中基本上没有地盘,在"完满的理念"(他将美附属于这些理念)中也没有位置。借助于辩证法,艺术解决中充满希望的东西固然已得到承认,但它不是以使静观者在美身上或在美内部被打动的方式来得到承认的。于是,充满希望的东西被转给宗教,而宗教才使这一没有耐性的、不受束缚的尤物真正安宁下来。当然,这是使人得以真正自如的安宁,而不是如在悲剧中的那种普遍力量。在黑格尔那里,艺术的安宁是自为意义上的愉悦,宗教里的安宁是自为意义上的虔敬:"人们可以这样来描述从艺术到宗教的这一进步:对于宗教意识来说,艺术只是一个方面。也就是说,如果艺术作品把真、把精神以感性方式描绘为客体,并把绝对之物的这一形式理解为相应的形式,那么,宗教则另外还加上了内在的虔敬(内在即进入绝对的对象之中)。"(X[1],第 135 页)对于黑格尔,这种虔敬所包含的东西甚于艺术;宗教把人从感性的欢愉中召唤回来,因而,宗教确实经常是一种偶像破坏(Bildersturm),一种自上而下的偶像破坏。然而,另外还有一种来自下面的偶像破坏;它的目的也是为善,也是要完满实现自己的本质,而且要像艺术形象那样。为肯定艺术而付出的艺术消耗,照黑格尔话语的意思来说,在目的的单纯竖琴音响之中、在竖琴音响的单纯目的之中是没有位置的。因而,尽管黑格尔的艺术概念从来不愿成为鸦片,而只愿成为"真理的展开",却也在显现出来的趋善王国里顺应起天国的福乐来了。

但是，在这一王国内部，感性直观依然牵涉到极为丰富的美的世界。在这一点上，正如已经看到的，黑格尔比自己的老师普洛提诺还要异教化、希腊化，简直就像憎恶艺术和显现的柏拉图。在普洛提诺那里，艺术是精神的东西，它在感性的形象中晶莹透彻地显现出来；但在黑格尔这里，艺术依然是内在的，它并没有最终滑入或消失在永恒之光中。普洛提诺警告说："要知道，如果人瞥一眼形体美，他就一定不会自愿沉迷在其中，而是意识到，形体美只是在展现形象、踪迹和影子而已，不过是他所想要超升到那里去的那种东西所显现的形象而已"，他于是回想起楷模奥德修斯："奥德修斯匆匆离开魔女喀耳刻[①]以及女神卡吕普索；[②]在被留住于她们那里的时日里，他没有欢乐，尽管他举目所见，处处是欢乐，并充分享受到感性的美。"(《九章·1》，第六篇）黑格尔从来都没有把审美的睁眼寻视当作向神秘的闭目冥思的一种过渡；审美的睁眼是为了瞥见美的真实理念，而美的理念是植根于神性的根基并飘荡于世外的神圣之光中的。尽管如此，黑格尔的美就其直观这一方面来讲，是完满的自为的存在，就其观念这一方面来讲则是神性(就其成为概念的精神这一方面来讲，则是完满的真实)；然而，这种美与其说与匆忙地要返回远方故土的奥德修斯相似，不如说与观赏自己在水中的倒影并去拥抱这一倒影的纳尔齐苏斯相似。在黑格尔那里，一切都在发生转化；美也是如此，它最终也发生了转化，转化为它的下一个形象即宗教的形象，然而，美原来却是固定的，大概是迷上

---

① 喀耳刻(Kirke)，希腊神话中的魔女，她是古老的太阳神赫利俄斯的女儿。奥德修斯在多灾多难的返乡途中曾被她留住过一段时间。——译注

② 卡吕普索(Kalypso)，希腊神话中的神女、提坦神中托天神阿特拉斯的女儿。奥德修斯返乡途中遭遇暴风，船被雷电击碎，落海漂流到她的海岛，被她留住。——译注

了自己,它既没有滑入神性之中去,也没有从神性向低价的即还俗了的方面转化。在黑格尔的学说和与之相一致的学说中,美的实体上的立足点就是直观的世界结构本身,就是在这种形象的界限内即形态内的无限;而艺术是绝对的有限性,尽管艺术无论在哪里都是透明的,一如它的所有表达都是有意味的一样。黑格尔的内容美学是一门人世内容的美学,尽管它镀上了一层观念之金,就像太阳给云彩洒上一层金辉或绕上一道彩带一样。正如我们所看到的,从这一内容性之中摆脱出来的,只有音乐;这是因为,音乐在黑格尔那里没有任何对象——理念在上面具体显现出来的对象。正因为如此,音乐的表达在这里必定是一种空间的表达,一种完全没有客体的内在的表达,一种抽象的主观性表达;然而,对于黑格尔来说,音乐并没有从"悦耳之声"中超越出来,也正因为这样,他才赞赏帕莱斯特里纳[①]、杜兰特[②]、洛蒂[③]、佩戈莱西[④]、格鲁克[⑤]、海顿、莫扎特(贝多芬没有出现)。这样一来,艺术的同类序列或同类化的序列即使在虑及无对象的音乐时也没有被打乱;在此,无对象音乐作为"外来的东西"是唯一用于诗歌的前奏,而不是像在奥古斯丁那里那样成为永恒生命的前奏或某一不连续性的前奏。就这样,黑格尔的美的标准依然处处都是一种内在的标准,与此相应的是美的五彩缤纷的生活反照。席勒的论素朴诗和感伤诗的文章完全是从古典的

---

① 帕莱斯特里纳(Giovanni Pierluigi da Palestrina,约1525—1594),意大利作曲家。——译注

② 杜兰特(Francesco Durante, 1684—1755),意大利作曲家。——译注

③ 洛蒂(Antonio Lotti, 1667—1740),意大利作曲家,创作歌剧20来部。——译注

④ 佩戈莱西(Giovanni Battista Pergolesi,1710—1736),意大利作曲家。——译注

⑤ 格鲁克(Christoph Willibald Ritter von Gluck,1714—1787),德国作曲家。——译注

意义上来写的，而且这古典一词与歌德有关；他在该文中对艺术上的现实主义者作了描绘。黑格尔的艺术概念也是这种古典意义上的、扩展世界的概念，它并未超越世界。因此，黑格尔的内在论盛赞希腊人(除去悲剧)、文艺复兴(除去米开朗琪罗)、德意志古典诗歌和歌德的王国(除去他后期的隐特乐希边缘)。

7. 有一点是令人颇感意外的：黑格尔的对今世的注目突然中断了，尽管仍然没带教士味。这一中断在他那里固然只出现在基督教艺术中，但在这里却完全是明朗的，因为它的名称叫幽默。黑格尔以滑稽为中介，把幽默置于顶峰上；这一位置在他那里总是被称为最合理的真正的位置。这处于顶峰的幽默并不是他如此这般地描绘出来的“主观的幽默”，即既不是让·保尔①所说的那种幽默，也不是受到黑格尔更高度评价的斯特恩②的那种幽默。当然，黑格尔所指的绝不会是浪漫的反讽，至少不是指出现于令人迷惑的、富于冷峭精神的形象中的反讽，即弗·施勒格尔所借用的那种反讽。黑格尔不喜欢这两种主观性，既不喜欢“东拉西扯的幽默——这种幽默只是为了让自己的主观机智起作用才需要内容的”，也不喜欢“技巧精湛的反讽，对于这种技巧，一切的一切都只不过是没有质地的创造物，而善于摆脱束缚的、自由的创作者与此毫无关系：他既能创造它，也能消灭它”。而这些反应出自对幽默本身的最高崇敬，出自想要挽救流畅性、使之免受虚假的冗长之害的意愿。黑格尔觉得，在斯特恩

---

① 让·保尔(Jean Poul，真名 Johann Paul Friedrich Richter，1763—1825)，德国作家。其创作特点是将已知文学流派的各种因素加以综合利用。主要作品有《武茨》、《提坦》等，此外还有文论《美学入门》以及其他论文。——译注

② 斯特恩(Laurence Sterne，1713—1768)英国幽默小说家；主要作品：《特·项狄的生命和见解》、《感伤旅行》。他的创作中有一股充满幽默和讽刺的感伤情调，情节服务于背景下心灵状况的描写并经常被考证、被充满幻想的插曲打断。这一独特风格对欧洲文学颇具影响，对让·保尔的影响尤烈。——译注

那里,纯粹的“主观幽默”(“对象杂乱无章到令人极其眼花缭乱的状况”、“客观上相距最为遥远之物的巴罗克式的混杂”)在产生一种客观的解脱性,透射出一缕深邃关系之光,而不再是一种失去内在性的肤浅东西了。黑格尔把这类东西标记为一种“完全无拘无束的、轻松的、毫不引人注目的游离状况,这种游离状况恰恰(!)在其无关紧要性中给出了关于深度的最高概念;因为那正是些杂乱无章地涌出来的细节,所以,内在关系必然会尽可能深地隐藏起来,必然会在个别性自身之中产生出精神的光点。(X², 第 228 页) 就这样,黑格尔更为着重的,不是单纯的“主观的反讽”,而是一种客观的反讽,也就是说一种以辩证方法为基础的反讽;他欢迎这种“客观的反讽”,这当然不是弗·施莱格尔的反讽,而是索尔格的反讽。正如黑格尔在评价索尔格的遗文时所强调的,美学家索尔格把“俏皮而又出色的插科打诨”从反讽中清除出去了,把“彗星般的世界从清爽的芬芳和音响中”清除出去了,把“在空泛精神的无现实性音调中的游戏”清除出去了;与此相反,他把反讽作为“消除理念前面的虚无的手段”而引进辩证法中来。我在前面论及黑格尔的历史哲学那一章的《理性的机巧》时[请比较第 235 页(指原文书页——译者)],已提到索尔格关于“与个别现象相对立的理念之反讽”的客观功能。它在黑格尔的辩证法中起综合作用,是从本质出发来解决具体现象的方法。客观的反讽在美学中叫做幽默,这是十分清楚的;很明显,适当的解决丝毫不会有损重要的东西。幽默成了联系实体与主体的自由的中介,有如“一种客观的主观性的自由”。马克思有一次在研习黑格尔的学说、做笔记时,写道:“为了使人类欢快地告别自己的过去”,用可笑得要命的方式来传输某一既成形象——这便是幽默的力量。黑格尔在涉及解决时从美学角度表述了滑稽的同样使命:“倘若艺术使处于艺术概念中的本质性

世界观(包括属于这些世界观的内容范围)从各方面来看都变得明朗了,那么,艺术就摆脱了这种每一次都为特殊的人民、特殊的时代所规定的内容;要唤起重新接受这一规定内容的真实需求,就只有要求关注当今唯一有效的内容,例如希腊的阿里斯托芬对其现实的关注和卢奇安[①]对希腊的整个过去的关注,以及在意大利、西班牙,当中世纪崩溃之时,阿里奥斯托[②]和塞万提斯对骑士制度的关注。"(X^2,第231—232页)象征型艺术形式消失在讽刺诗之中,古典型艺术形式消失在讽刺之中,浪漫型艺术形式消失在使喜剧变得比悲剧更真实的那种欢快特性之中。就其最有意义的现象来看,更为深刻的是:反讽型幽默具有双重甚至三重根基,克制型幽默就其真实的本质来看具有超验的功效,即不是显得庄重而是显得轻松。显然,黑格尔之所以把滑稽性抬得比悲剧性还高,是由于他既受了塞万提斯的影响(从其背景嘲讽方面来看),也受了晚期莎士比亚的影响(从其童话般的浪漫诗方面来看)。就是说,不单是指《仲夏夜之梦》和《温莎的风流娘儿们》,而且还有爱丽儿这个极富深意而又轻松活泼的形象——《暴风雨》中幻想的精灵。所以,悲剧性的东西就这样连最后的话语都保不住:"在悲剧中,个体由于自己纯真的意志和性格的片面性而毁灭……。在喜剧中,个体由于自身并在自身之中解决一切而笑了;在他们身上,毕竟确实存在着主观性;也就在他们的笑声中,他们的主观性的胜利在我们眼前显现出来。"(X^3,第533页)这样的引文使黑格尔美学的本来目的变得明晰了:这就是从严峻的、但也是美的世界中释放出来的人性。

---

① 卢奇安[Lukian (Lucianus),约120—约180(一说约190)],又译琉善,古希腊讽刺作家。——译注

② 阿里奥斯托(Ludovico Ariosto,1474—1553),意大利诗人。在其主要作品英雄骑士长诗《疯狂的罗兰》中透出一种淡淡的嘲讽。——译注

这一目的通过在此出现的幽默而在某种程度上明显地超越了通常数不胜数的审美的内在论。但是,正如我们所看到的,这种内在论的本质不是说教般,不是以打碎、毁坏世界的方式,即不是以彼岸的方式耗尽自己的;这种方式在幽默实在是太轻而易举了。然而,在幽默之中,已经出现了一丝电闪和光亮,这电闪和光亮不是从由世界带来的安宁中生成的,也不是从一种源于正确无疑的超世界的安宁中生成的。的确,已经有这种可能性了,因为幽默已经存在。幽默是一种神秘莫测的浆液,是一种充满人性的浆液;它的人性升华得越高,它也就越稀有,也将越珍贵。尽管如此,主要由于其特殊的、稳重的奥秘,这一本质恰恰还没有处于庄严肃穆之中,没有处于宗教的保障之中。这里,黑格尔以他自己的方式在走通往欢快的神秘主义之路;这种神秘主义是有的。此外,客观的幽默自此就成了明慧的精髓,成了智慧寓于其中的以太了。

艺术与绝对现实[1]

保罗·蒂利希 著

梁康 译

我能在可爱的纽约城中这个多年来已成为我最喜欢的地方进行讲演，这对我来说是一个莫大而又意外的荣幸。这个荣幸之所以意外，是因为我既不是一个在表现艺术领域中的行家，也不是一个在其他任何艺术领域中的行家。我接受邀请在这里做讲演，只是因为"现代艺术博物馆"计划兴办一系列关于"艺术与……"的讲演，而这些讲演的第一个便是关于"艺术与宗教"。于是我应邀从宗教的立场来观察艺术，也就是说，我作为神学家和哲学家应邀来谈论艺术。

显而易见，这样一种观察方式有其不足之处，它意味着用一般而抽象的概念来谈论一些首先必须通过向个别艺术作品的直观移情才能够把握到的东西。当艺术家们的艺术作品被强制性地纳入到某些范畴中去时，大多数艺术家都会感到不满，这是一个众所周知的事实；但艺术批评与文学批评一样是必不可少的，它将观察者引向一个关节点，对个别艺术作品的直接直观的理解便从这里开始。像以下所要做的那些概念定义的目的就在于

---

① 译自：Paul Tillich, *Gesammelet Werke*, Bd. IX（《保罗·蒂利希全集》第九卷）。

使艺术批评最终成为多余,对概念定义的评价标准因而在于,它们在何种程度上达到了这个目的。

关于"艺术与……"的讲演系列原来应当以一个关于"艺术与宗教"的讲演为始。但现在情况将会有所更动,因为我在这里所要讲的不是"艺术与宗教",而是"艺术与绝对现实"。这个论题虽然也包含了宗教,但却远远地超出了人们通常所理解的宗教的范围。绝对现实之物是所有现实事物的基础,并且它将整个现象世界都标志为是相对的、暂时的、易逝的和有限的。

这些都是哲学概念,但导致这些概念构成的经验却是普遍的。它也是对所有那些事物的欺骗性表层的认识,这些事物为我们所遭遇到,并且,这些事物促使我们去寻找在这表层下面的东西。但我们很快便确定,即使我们穿透了一个事物、一个人或一个事件的表层,我们也会遇到新的欺骗。于是我们竭力想更深地向底层穿透、去把握那些在表层下面最后的东西,去把握那些不再能欺骗我们的绝对现实。我们在寻找最终的、绝对的现实,我们在寻找易逝和有限之流中的恒久之物。所有哲学家都在寻找它,即使他们将变化本身也看作是在所有存在者中的恒久之物。他们赋予绝对现实以不同的名称,这些名称表达了他们的恐惧、他们的向往、他们的勇气,但也表达了他们对现实事物的本质的认识与发现的问题性。翻开哲学史上的各种著作,其中到处都充满了哲学家试图用来把握绝对现实之物的那些概念,充满了哲学为获得绝对现实之物而运用在所有现实事物上的那些方法。这是一部引人入胜的历史,它与用艺术形式来表达绝对现实的艺术史一样令人赏心悦目。确实,哲学史与艺术史所描述的是两种不同的发展。表达对绝对现实之体验的哲学形式和艺术形式是相互符合的。但对这两个平行发展的描述将会超出我们论题的范围。

“最终的或绝对的现实”这个概念并不简单地就是在宗教中的“上帝”的代名词。但如果上帝不首先就是绝对的现实之物，那么宗教的上帝也就不是上帝了。尽管宗教的上帝要大于绝对现实之物，但只有当上帝是绝对现实时，宗教才能谈论“神的神性”。如果宗教的上帝小于绝对现实之物，例如，是一个生物，哪怕是一个最高的生物，那么宗教的上帝就与其他的生物处于同一层次上，就与其他的存在者一样受到存在结构的规定——他也就不再是上帝了。

由此我们可以得出一个重要的结论：如果在上帝这个观念中包含着绝对现实，那么在所有绝对现实得到表达的地方，上帝也就表达出自身，无论这种表达是有意的还是无意的。没有什么东西能被排斥在这个可能性之外，因为所有存在之物都是存在本身、绝对现实的一个表达，尽管这只是一个暂时的和易逝的表达。

我们需要对“表达”这个词做更详尽的定义。首先必须指出，一个事情的表达——例如语言是思想的表达——与这个事情本身并不同一。在表达和被表达之物之间存在着一段距离。但也存在着一个点，在这个点上表达与被表达之物是同一的。所有表达形式的谜和深刻性就在于，它们既在揭示着什么，同时又在遮掩着什么。因此，如果我们说，宇宙是绝对现实之物的表达，那么我们是指，宇宙和在宇宙中的所有事实既在揭示着绝对现实之物，同时又在遮掩着绝对现实之物。这个事实应当阻止人们将世界神圣化，也应当阻止人们将世界世俗化。绝对现实、存在本身就在这块石头、这棵树、这个人之中；就绝对现实之物而言，它们是透明的；但它们也是混沌的，并且阻碍着绝对现实去穿照它们；它们极力想排除这种穿照的可能性。

表达始终是一个对某人而言的表达，这个人能够将表达理

解为表达,他能够在表达中看到对被遮掩之物的揭示,能够在表达与被表达之物之间做出区分。在我们所熟悉的这个世界中,只有人才能在绝对现实之物和它显现于其中的东西之间做出区分。只有人才能有意识地区别表层与深层。

人可以通过三条途径来认识和表达绝对现实之物:在现实之中,通过现实以及超越现实。前两条途径是间接的,第三条途径是直接的。两条间接的道路是哲学——更确切地说是形而上学——和艺术。它们之所以是间接的,因为它们的直接目的在于,在认识概念或艺术画面中把握现实。

哲学——在传统词义上的哲学——追求对宇宙的探讨,但在这种追求中,它不得不对绝对现实之物做出或明确、或含蓄的陈述。我们已经指出过哲学概念的双重性质,而绝对现实本身就是这样一个概念。艺术画面的情况也与此相似——画面这个词也被运用在语言和音乐形象上。在这些画面中,艺术在极力展示现实事物的同时,也在启示绝对现实之物。我的讲演的目的就在于用具体的事例来证明这一点;许多艺术家告诉我们,他们的意图在于表达现实本身,我相信他们的自白证实了我的观点。

但还存在第三条直接的途径,人们可以通过这条途径来认识和接受绝对现实:这就是在传统词义上的宗教。在这里,绝对现实表露在那种心醉神迷的体验中,这些体验具有具体天启的性质并且在象征与神话中得到表达。神话是象征的复合体;它们是表达对绝对之物之经验的最原初的和最基本的形式。哲学和艺术是从这些神话的深层中吸取其财富的。神话有力地表达了人和他们的世界与绝对之物的关系,这种力量证明了神话的有效性。人和他们的世界与绝对之物之间的特殊关系是神话产生的发源地,而一旦这种特殊关系消失,神话也就不复存在。神

话既不是原始科学，也不是原始艺术，尽管这两者都包容在神话之中，犹如婴儿包容在母体之中一样，直至科学与艺术开始独立并追寻自己的发展。在这个发展的过程中贯穿着一个内在的冲突，这个冲突就像我们所有人都经历过的那种冲突一样，是在这两者之间的冲突：一方面是与我们产生于其中的创始基础的联结，另一方面是在我们成熟时期中我们自身的自由实现。这是在神圣与世俗之间的冲突。

世俗哲学通常被简称为哲学，世俗艺术通常被简称为艺术，而以神圣之物和绝对现实的直接象征为对象的哲学和艺术则被称之为神学和宗教艺术。在神圣和世俗之间冲突所产生的创造性和毁灭性结果在人类历史的许多阶段都留下了深刻的烙印，人类最近五百年的历史最清楚地向我们证明了这一点。如果我们在以下的考察中坚定地把握住一个关键点，那么，神圣与世俗之间的紧张关系便会得到缓和，它们的冲突所造成的破坏性影响便会得到消除。这个关键点在于：宗教与哲学、宗教与艺术之间的关系问题绝不仅仅局限在神学和宗教艺术上；只要绝对现实之物通过哲学概念或艺术画面得到表达，宗教与哲学、宗教与艺术的关系问题就会出现，并且它表达在一种思想或一种画面的风格之中。

风格必须得到解释，为此我们必须要具备解释风格的钥匙，这些钥匙取自于艺术与现实的接触方式所带有的特殊性质。我在这里的任务并不是要指出那些可以一般地导致对艺术风格之理解的钥匙，或者指出那些可以导致对在历史进程中突出表现出来的无数集体风格和个体风格之理解的钥匙，我在这里毋宁是要指出那些在自身中表达出绝对现实之物的风格。如果我们考察这样一些主要类型，在这些类型中，绝对现实在人的宗教经验中表现出来，那么我们就可以最清楚地看到这些脉络。它们

是对人与绝对之物的基本关系的直接表达;它们贯穿在所有的艺术形态中,并且本身可以在这些形态中被直观。

在这个基础上,我想区分五种风格因素,这五种风格因素以无数的组合形式表面在东西方艺术的伟大历史风格中,并且也通过绝对现实而表露在艺术中。在对各个风格因素进行描述之后,我将举各种画面为例来加以证明,但我不准备更进一步分析具体的画面,对这些画面的选择出于实际的原因而受到一定限制并且或多或少带有偶然性。

宗教经验的第一种类型,并且同时也是最普遍的和最基本的类型,是圣体(sakramental)型。在这种类型中,绝对现实之物显现为一种在各种对象、个人和过程中都当下的圣物。我们在世界中所接触到的东西,在宗教史上几乎都在某个时候曾经是圣物的载体,也就是说,曾经是圣物的现实。即使在最低贱、最丑陋的东西那里,圣物的特征也不消失,在此时此地表达绝对现实的力量也不消失。因为,圣物的本质正是在于这种力量之中,它不像那些偏执于道德主义学说的宗教所声称的那样,在于道德的善之中。实际上,在任何一门真正的宗教中,在此时此地对具有当下性的圣物的圣体经验都构成宗教生活所有其他形式的基础。

这一点引导我们发现了第一种风格,在这种风格中,对绝对现实的经验得到表达。绝对现实首先显现在那种通常被称之为神秘现实主义的东西中,由于语词的含义是神秘的,但又是非宗教的,因此我宁可采用“圣事现实主义”这个词。Numinos 这个词来源于拉丁文 *numen*,原意为带有神—魔特征的神圣事物的显现。圣事现实主义作为现实主义所表现的是通常的对象、人和过程,但它作为圣事现实主义则以一种特殊的方式来表现它们,使它们看上去显得陌生、神秘,并且具有双重意义的力量。

为此,圣事现实主义利用空间关系、利用对物质的艺术风格化和恐怖的画面。这种圣事现实主义对我们既有吸引力,同时又有拒斥力。我们被它所控制,绝对现实之物以一种神秘的方式贯穿在它的始终。

原始艺术通常带有这种性质;这种性质并不排斥其他的风格因素,但它统治着其他的风格因素。我们这个时代的艺术家重又发现了它的伟大性,他们的内在发展和他们的艺术样式驱使他们形成了与这种性质相似的风格形式。人们曾用不同的名称来称呼这些风格形式。在从塞尚(Cezanne)到勃拉克(Braque)的立体派的发展中,圣事现实主义至少是一个因素。在德·契里科(De Chiricos)的形而上学风格中和在夏加尔(Chagalls)的超现实主义中,圣事现实主义也是当下的。它显现在这样一些画家和雕塑家的当代作品中,这些画家和雕塑家将他们对细节之爱与他们赋予细节的宇宙含义的意义结合在一起。

这种艺术与宗教的圣体主义是相符合的;它指明绝对现实就当下地存在于此时此地的一个特殊对象中。尽管这种艺术的创作与艺术要求相一致,但它——有意或无意地——却并不仅仅只是对艺术要求的满足:它将一个特殊对象中的绝对现实表达出来。但它无论在宗教方面,还是在艺术方面都面临危险。

所有圣体宗教的危险都在于,它们会堕落成为偶像崇拜,这是一种把以圣体的方式神圣化了的现实变为神本身的企图。这是一种向魔鬼信仰堕落的危险。在艺术上,这种危险就在于:对象仅仅被当作象征来使用,对象本身的威力被丧失殆尽。一方面是感性化了的象征主义,另一方面是作为绝对现实载体的一个对象的象征力量,要想在这两者之间划分一条界限是很困难的。也许可以这样说:错误的象征主义将我们的目光从它的对

象引开，引向它所象征的另一个对象，而一件艺术作品的真正的象征性表达力量则在于向我们揭示出它本来的深刻性并随之而揭示出现实本身的深刻性。

与圣体宗教类型相近，但同时却超越出它的另一个宗教类型是神秘型。在这种宗教类型中，宗教经验试图不依赖特殊对象的中介直接达到绝对现实。这种宗教经验体现在印度教、佛教、道教和新柏拉图主义中。并且在经过一些修正之后也体现在犹太教后期以及伊斯兰教和基督教的某些流派中。它有可能成为一元论的自然神话，在这种神话中，上帝与自然(即超越所有单独事物的自然创造基因)被等同为一。我们即可以在古代的亚洲，也可以在现代的欧洲和美洲发现这种宗教类型。与这种宗教类型相符合的风格因素是那种将事物的单独性融合为一种“视觉统一的风格”(即第二种风格)，但这种统一并不是灰色画法(Grauin Grau)；它将单独事物的所有潜能都包含在自身之中，就像印度教中的“梵”，新柏拉图主义中的“一”，基督教中的“创世主—上帝”，它们在自身中承载着整个世界的可能性。在这个统一中包含紧张、冲突和运动；但单独事物尚未构成，它们还处在潜能的状态中。它们尚未现实化，尚未成为可以相互区分开来的对象。或者，即使它们已经成为对象，它们也显得似乎非常遥远，就像是在创世之前的对象一样。

这种风格因素体现在中国的山水面中，气与水在这里象征宇宙的统一，单个的岩石和树枝几乎没有从它们个体的生存中显露出来。我们在亚洲绘画和西方绘画的背景中也可以找到相同的东西，即使在那些用人物来充实前景的绘画中也可以找到这种东西。在印象派将所有分明个别事物都消融在光与色的效果之中的做法里，这是一个关键性的因素。这种风格因素最明显地贯穿在这样一种艺术中，我们今天将这种艺术称之为非对

象——艺术，它曾统治了前十年的美国绘画。当然，绝对当下是无法直接地被表现出来的，但它可以通过现实的主要结构因素，如：线条、立体、平面、色彩而被象征性地表达出来。它们是为那个超越出所有现实事物的东西服务的——这正是非对象——艺术的目的所在。在亚洲神秘主义挤入美洲的同时，美国的艺术家剥夺了现实的丰富多彩，剥夺了事物和人的生动具体，他们试图在那些通常仅仅在具体对象和在现实的表层显现出来的因素中表达绝对现实。

这种艺术同样面临着危险：神圣的空乏有可能成为单纯的空乏，而且某些画面的空乏恰恰表露了艺术的空乏。如果人们试图用消融现实的方法来表达绝对现实，那么由此而产生的作品就可能什么也表达不出来，可以理解，这些作品激起人们对非对象——艺术的强烈反感，而在宗教中，相应的状况也激起人们对神秘宗教类型的反感。

与神秘型宗教相同，先知—批判型的宗教也超越出圣体型宗教，超越出这个作为所有宗教之基础的宗教。先知—批判型宗教以个人正直和社会正义的名义对一种恶魔般地被歪曲了的圣体主义进行批判；它指责那种无正义的神圣。在这种类型的宗教中，绝对现实不是表露在自然中，而是表露在历史中；它表露为一种个人的意愿，这种意愿提出要求，进行抗争，给予惩罚，发出诅咒。自然不仅丧失了它的魔力，而且也失去了它的神力；它成为事物，成为对人的目的而言的工具。正是在这个宗教的基础上，我们今天生活于其中的工业社会才得以建立起来。

如果我们现在问，哪一种艺术风格因素与这种对绝对之物的经验相符合，那么我们必须回答，“现实主义的艺术风格因素”（即第三种风格）。现实主义在这里既是指科学描述的形式，也是指伦理批判的形式。当自然被剥去了其圣事力量的外衣之

后,它便可以成为科学分析和技术操作的对象。对这种现实的艺术把握本身并不是科学的,但它与那些已被科学变为单纯事物的对象有关。如果现实主义这个概念所涉及的是艺术作品,那么它就不是指一种对自然的模仿;但它可以指明现实性中的可能性,可以丰富我们在日常生活中与现实的交往,并且它有时还会可以预见科学发现。

艺术风格中的现实主义因素似乎并不要想去表达绝对之物,它似乎是在遮掩绝对之物,而不是在启示绝对之物。但这种现实主义可以通过这样一种途径来提供对绝对之物之经验的中介。它可以使我们睁开眼睛,看到我们在日常与现实的交往中所看不到的真理。它使我们对一些我们自以为通过日常生活而已经认识了的东西感到陌生。在对现实所进行的冷静、实际、拟科学的观察中,有无穷无尽的财富启示给我们,这些财富就是绝对现实之物的表露,即使它不带有直接圣事的性质。人们带着一种屈辱来接受现存事物,正是这种屈辱赋予现实主义的艺术风格以宗教的表达力量。

批判现实主义首先探讨的是人、社会和历史,尽管在它对现存现实之丑恶的艺术表现中也常常涉及自然中的苦难。艺术现实主义,即我们在包西(Bosch)和勃鲁盖尔(Brueghel)那里,在克劳斯(Callos)和戈雅(Goya)那里,在杜米埃(Daumier)和恩索(Ensor)那里,在格罗兹(Grosz)和贝克曼(Beckmann)那里所看到的那种艺术现实主义,面向现存的现实,从而表达了绝对现实之物。这些艺术家的作品首先对艺术的不公正进行抨击。但他们是在其艺术作品中表达他们的批评,因而批判现实主义要超出纯粹的否定之上。他们通过艺术造型而将自身与那种仅仅借助于丑恶才产生的吸引力区别开来。艺术因素一旦丧失,绝对现实便不复存在,取而代之的是被歪曲的现实。这正是这一风

格因素的危险所在;我们可以将这种危险与纯粹理智的伪批判主义所具有的危险相比较,后者的危险在于堕落成为一种无望的否定。

先知—批判的宗教类型自身还包含着一个希望的因素;这是它之所以强盛的基础。一旦希望的因素与对现实的现实主义看法相分离,一种将当下看作是对未来之完美性的预见的宗教类型便会出现。艺术家在其图像世界中可以表现这种完善,在完善性的形式中,先知的希望所期待的东西被视为已经实现。当文艺复兴将自己理解为社会的再生时,这种理解正好为这种宗教观提供了极好的生长基地。但这种宗教观也有自己的先驱,例如古代希腊:而在当代,这种宗教观仍然在试图使这样一种风格因素重新复兴。

我们可以将这样一种宗教观称之为"宗教人道主义",它将人视为上帝,将上帝视为在此时此地的人,尽管人具有所有那些人的弱点。宗教人道主义期待着在历史中实现这种统一,而艺术创作预见到了这种统一的实现。

表达这种宗教观的风格通常被称之为理想主义。理想主义一词已经如此声名狼藉,以至人们几乎不再去使用它。今天作为一个理想主义者差不多就是一种罪行。但人们不仅仅是在批判这个词,而且也在批判这个概念。在一个圣事的、描述的和批判的因素占据统治地位的时代,理想主义传统遭到的是鄙视和谴责。理想主义传统曾奉献出无数宗教绘画,人们却认为它不能提供绝对之物的中介。我原先曾持这一观点,直到我清楚地看到,理想主义是对人类最高可能性的预见,它意味着对已丧失的天堂的追忆和对重新获得的天堂的预见,这时我才改变了我原来的看法。由此看来,"理想主义风格"(即第四种风格)是经验绝对之物的最清楚的媒介体:它表达了人和他的世界中的神

圣事物。它具有本质的、不变的、天生的完美性。

然而,我们的当务之急则在于强调艺术理想主义所面临的危险,这项工作比我们强调其他风格因素所面临的危险更为急迫;它的危险在于被人们与一种浮浅地和感伤地进行美化的理想主义混为一谈。这种情况在许多领域已经发生,尤其是在宗教艺术领域、并且,这也是理想主义——无论是这个词,还是这个概念——声名狼藉的原因。真正的理想主义在一个本质的深度中或在一个过程的深度中展示其潜能,并且在艺术中赋予这些本质和过程以造型。过于美化的理想主义展示已有的对象,但在展示过程中附加给它们一些不真实的、理想化的东西。如果我们试图创造一个新的经典,我们就必须避开这一危险——这是一个在今天显得十分必要的警告。

现在我要讨论第五种,也是最后一种风格因素:“表现主义”风格。对现实主义(圣事现实主义除外)和理想主义最强烈的反对运动是表现主义运动。与表现主义相符合的是哪一种宗教形式呢?我想将它称之为心醉神迷型、精神灵感型。这种类型在旧约中已经被预言,它就是新约的宗教和在后期教会史上许多运动的宗教;它现在又在许多异端组织中表现出来,在早期的新教中和在宗教浪漫派中。它与其他宗教类型一同出现并且常常与其他宗教类型发生冲突。它的突出特征在于它的活跃性,这种活跃性既表现在它的破坏活动中,也表现在它的创造活动中。它让单独的事物与人物发挥效用,但它又超越出它们。它既是现实主义的,同时又是神秘主义的,它既是批判性的,同时又是幻想性的。它不停地运动,却又指向永恒的静止。作为新教神学家我坚信,这种宗教因素将会在基督教中充分发挥其效用,它是所有宗教中的活动因素并且在许多情况下都得到了极为广泛的发展。

但我们的问题在于，这种宗教类型在艺术中如何表达自身。与它相符合的是哪一种风格因素？我相信，这就是表现主义的因素。绝对现实在这种因素中显现为一种“穿透我们造型之牢笼”的东西，一种类似于在圣歌中所说的精神性的东西。它粉碎了我们本已生存的表层和我们的世界的表层。这就是表现主义的“精神”特征——精神这个词的意义在这里要比德国表现主义艺术运动所指的意义更为广泛。

以往教会曾对心醉神迷的运动始终感到不安；它认为这种运动会对圣体基础造成威胁。今天，社会对过去和当前的表现主义艺术大运动感到不安，因为它突破了现代工业社会的现实主义和理想主义的基础。但这恰恰就是绝对之物的表露。在过去和目前的许多风格中都包含着表现主义的因素，并且，在过去和目前的许多风格中表现主义都占据着主导地位，在西方历史上，表现主义的因素规定了早期基督教的墓窟艺术、拜占庭艺术、罗马艺术，规定了哥特以及巴洛克艺术的大部分领域，并且它还规定了自塞尚以来的现代绘画。

在这些风格中，其他的风格因素虽与表现主义的因素结合在一起，但表现主义因素始终是决定性的。即使表现主义艺术不运用传统的宗教象征，绝对现实也在这类艺术中以一种极有力的方式启示着自身。但历史表明，那些受表现主义因素规定的风格特别适合于以传统宗教象征为对象的艺术作品。

但我们在这里必须提到艺术风格的表现主义因素中所包含的危险。表现主义可以被理解为一种对艺术家的主体性的表现和表达，正如在宗教领域中，“精神’被理解为一种对宗教主体性的心醉神迷——杂乱无章的表达一样。一旦出现这种情况，心醉神迷便与歇斯底里相混同。歇斯底里既不突破任何形式并且也不创造任何新事物。于是，一部仅仅表达艺术家主体的艺术

作品始终停滞于偶然之中而无法突进到绝对现实之域。

我们这里所解释的上述五种风格因素能够成为绝对现实的中介者,这五种风格因素的重点在于:绝对之物在艺术中的表露并不束缚在那些通常被称之为宗教艺术的作品上。在讲演结束之际,我想谈谈宗教艺术以及它与这五种风格因素的关系。

如果艺术在画面中表达现实、宗教在象征中表达绝对现实,那么宗教艺术则在艺术画面中表达宗教象征。表达人与绝对现实之间特殊关系的宗教内涵,首先在宗教象征中被表现出来,然后这些象征便成为艺术画面的对象,如圣母玛丽亚、耶稣十字架等。就宗教内涵和艺术形式之间的关系而言,有可能是它们两者中间的一个在艺术作品本身中或在对这个作品的影响中占据主导位置;艺术形式有可能吞噬宗教内容——在艺术作品本身中或在与艺术作品的个人接触中吞噬。许多宗教团体之所以反对宗教艺术,尤其是在与礼拜有关的问题上反对宗教艺术,原因之一就在于上述危险的存在。或者,宗教实体有可能激发起一种艺术,这种艺术几乎已经不能被称之为艺术,但却具有重大的宗教影响。这种可能性就是艺术在教会中轻度蜕化的原因之一。对于宗教艺术的创作者来说,既要避免前一种危险,又要避免后一种危险,这是一项困难的任务。我们对上述五种风格因素所做的分析也许可以在这方面提供一些帮助。

被我们称为圣事现实主义的风格因素对于宗教艺术来说显然是一个合适的基础。在原始艺术占统治地位的地方,人们常常无法辨认宗教和世俗之间的区别。在圣事现实主义的新形式中,带有这种风格烙印的作品所具有的宇宙含义是清晰可见的。但对那些隶属于先知类型的宗教的极为人格化的传说和神话而言,这种圣事现实主义几乎是不可取的。

神秘主义—泛神论因素在其中占据统治地位的那些风格无

法被用来表现具体的宗教象征。非对象艺术和与它相符合的神秘主义一样超越出具体的世界之上，在非对象艺术中所能够表达的仅仅是对这种超出具体象征世界之上的超越的象征。

如果描述的和批判的现实主义规定了一种风格，那么我们就会面临一种相反的困难：描述的和批判的现实主义能够在其具体性中表现所有具体的宗教事物，但它只能在与其他的风格因素的结合中将这些具体的宗教事物表现为宗教性的。否则它会把宗教事物世俗化，例如将耶稣或者变为一个乡村教师，或者变为一个宗教狂热分子，甚或变为一个政治殉道者，同时它还会常常从理想主义那里吸取一些无端伤感或虚假美化的特征。这是宗教艺术庸俗化的主要根源。

第四种风格因素意味着宗教艺术的另一个问题，它预言最终的实现状态。这种最终实现状态通过宗教传说和神话而得到最好的表达；但这里缺乏一个关键因素：即在人与神的本质统一中人的生存的异化，这也就是十字架的现实。相反，批判现实主义从其整个具体的残酷性中来表现这一现实，而表现主义则表达它的背谬意义。由于在那些带有理想主义烙印的伟大作品中往往缺乏这一因素，因此，这种风格也有可能导致庸俗。

如前所述，表现主义因素与宗教艺术具有最内在的联系。它不仅突破了现实主义接受现存事物的做法，而且也突破了理想主义先取现实状态的做法。它超越出这两者，并且达到了绝对现实的深层。在这个意义上，它是一种心醉神迷的因素，这种因素表达出与绝对现实相接触的心醉神迷性质。在所有伟大的宗教艺术中都可以看到这个因素，无论它与哪些别的因素相伴出现。指出在所有伟大的宗教艺术中所包含的这种心醉神迷的、受精神引发的性质，是一项重要的任务，这里所阐述的观念只是在为这项任务奠定基础。只要这里所阐述的观念奠定了该

基础,只要他们已然指明,在所有艺术作品的各种组合中所包含的不同的风格因素都表露出绝对现实之物,那么对这些观念的阐述便达到了自己的目的。

论绘画和建筑[1]

保罗·蒂利希　著

孙周兴　译

我在这里要思考绘画和建筑的神学。首先，我想谈一下我的一次经历，那是在第一次世界大战结束后，我刚刚归国时在柏林皇家弗里德里希博物馆里发生的事情。当时，我驻足于波提切利(Botticelli)的一幅圆形圣母像面前。在一刹那间——对此我只能用灵感一词来表示了——绘画作品所能具有的启示作用的意义突然向我洞开。一幅画能开启出一个全新的存在维度；不过，只有当一幅画同时具有开放出相应的心灵层面的力量时，它才能开启一个全新的存在维度。对一位神学家来说自然就要提出这样的问题：这种灵感与神学语言中所谓的灵感的关系如何？人类精神的审美功能与宗教功能的关系如何？艺术象征——所有艺术创作都不外乎是象征(不论它的风格是多么自然主义的)——与宗教借以表达自己的象征符号的关系如何？那之后不久，一位朋友把我引介给德国表现派，同时，在没有引介的情况下，我成为"建筑之家风格"(Bauhaus-Stil)的热情的捍卫者(今天，这种风格以"国际风格"为名，在世界各地涌现出无

---

① 译自保罗·蒂利(Paul Tillich)：《全集》第九卷，德文版，第345—355页。

数个变种),这时,上述问题就获得了一种新的迫切性。在表现主义的表达力和新型建筑的事实性中,我找到了精神创造的范畴;它们甚至对我的神学研究来说也成为富有意义的了。

随后就发生了某种令人吃惊的事情:我在柏林大学开设的宗教哲学讲座中,把希腊上古雕像与弗兰茨·马克(Franz Marc)的作品"蓝马钟楼"联系起来,以便用后者来解释前者,并通过这两者来解释希腊哲学;这当儿,在封面的王子宫殿里(那是悬挂有马克的画的现代艺术画廊),展开了一场引人注目的斗争:后来为纳粹提供了核心部队的小市民阶层的代表们用嘲讽、仇视来反对新艺术,并时而诉之以拳脚。他们认为艺术是一种堕落,艺术所揭示的是它自己的堕落的存在。他们卑鄙地列举了在建筑中与它本身对欺骗性的美化的需要相矛盾的东西。如果他们不理解,他们就嘲笑——那是他们的正当权利!如果他们感到自己被揭穿了,他们便仇视——那是他们的最终导致自我毁灭的罪责!这少数的几个事情以如此令人信服的清晰性显示出艺术的象征世界的最终的、也即指向宗教的严肃性。这样一些经验促使我去筹划一种包括绘画和建筑在内的艺术的神学。——而在这里,从与之相联系的大量问题中,我只能遴选出几个中心问题来加以讨论。

二

一个实际的、更是字面上的问题,是"艺术的神学"这个概念本身。作为逻各斯(logos)的神学,即关于神(theos)的谈论,看来是以神为对象的;那么,我们又如何能把第二个对象,也即艺术,或绘画,或建筑,添加上去呢?即使从语法上讲,这也是不可能的。然而,如果神学并不意味着对在者之神性的显示过程的

谈论，那就有可能说“艺术的神学”了。那样的话，造型艺术的神学就是关于神性(das Goettliche)在艺术行为及其创造中的显示过程的学说了。

这样一个计划具有某些前提，同时也带来某些结果。其前提是，在基本的词面意义上，宗教不是一个与其他领域(诸如哲学、政治、法律或艺术)相提并论的领域，而是对所有这些领域中的某种性质的体验，也即对神圣者或无条件地关涉于我们的那个东西的性质的体验。而造型艺术的前提是，在绘画和雕塑作品中，甚至也在建筑作品中(尽管有某种特殊的差异)，终极现实性的显示过程是可以认识的。——如果是这样，那么这里就得出了一个关键的结论，即：艺术并非一定要处理宗教的对象才能成为宗教的。艺术能够是宗教的，不论它是所谓宗教的艺术，还是所谓世俗的艺术。艺术是宗教的，那是因为在艺术中，有关终极意义和存在的经验得到了表达。唯有这一点对绘画和建筑的神学之构造来说方才是决定性的。

一件表达出终极意义和存在之经验的艺术作品的要素是风格。风格乃是艺术作品中的第三种要素，另外两种要素是自由地选择的对象和在美学上被规定的形式。与自由的和受约束的要素相比，风格是具有超越作用的要素；但它并不是与另两个要素并列的，而是在另两个要素中起作用，并且通过它们而显现出来的。此外，风格决定了对象的选择和那些显示出一致风格的作品的一般形式。因此，每个时代的艺术风格乃是这个时代的宗教存在的一个证据。辨别这些证据，是从事分析的历史学家的任务；重新体验它们的意义，则是有悟性的观众的任务。这种辨别和体验的进行，就是对一种文化的整体和各个方面的揭示。在许多情形中，这是我们所具有的独一无二的证据。但即使有其他证据，也不会有什么证据更直接和更富有印象地报道出一

个艺术家、一个学派或一个社会的信仰。要是不考虑到造型艺术的证据,并且从中去了解一个时代的人们是如何理解自己以及他们在世界中的处身性的,那么,我们就写不了政治史、哲学史或宗教史。这就是说:没有文化的神学,便没有根深蒂固的文化的历史;没有造型艺术的神学,就没有对艺术作品的终极意义的理解!

三

艺术风格的数量众多。但一切风格的基本要素的数量是有限的。我们可以从人类与其世界(即照面者整体)的那些基本的照面方式中推出这些基本要素。以一种最彻底的抽象行为(这种抽象行为是哲学思维的任务),我想强调三种风格要素,它们以无穷的混合表现在所有风格中,但又总是有一种要素占上风。这三种基本要素就是:表现的要素,理想主义的要素和自然主义的要素。每件艺术作品都是表现的(expressiv)。先前所谓的美,如今随着“美”这个词的彻底的意义贬降,而被称为“表达力”(Ausdrucks-maechtigkeit)了。正如科学认识追求真理,艺术直观追求的是表达力。因此,表现要素存在于一切风格中。它把某种在照面者中被遮蔽的东西揭示出来,把事物中深层的东西带向表层。这并不是要把艺术家的主观体验表达出来,而是要借助于艺术家对事物的虚怀敞开(Offenheit),把事物的深度表达出来。这种深度并非必须是事物的终极深度,并非必然是事物在一切存在者的创造根据中的位置。然而,无论在哪里,只要有艺术被创造着,某种只能通过艺术方式被表达出来的深度就在哪里被表达出来。一幅画所能说出的东西决不是艺术批评、艺术哲学所能说出的,或根本上,决不是任何概念的联结所能说

出的。如果这幅画说的是无条件地关涉于我们的东西，并因此艺术地构成宗教的象征符号，那么，它就是以直观的方式做了神学以抽象的方式做的事情。但任何神学都不可能取代艺术的所作所为——正如词语不能取代圣事(Sakrament)一样。

无论它在哪里显现出来，风格中的表现要素都显示出类似的特征：由于它把事物中的深度带向直观，它便突破表层脱颖而出，并且改变了事物的自然结构；不论是通过肢解和自由重组(譬如在超现实主义中)，还是通过对个别要素的过分强调(譬如在表现主义中)，或者通过对部分的否定(譬如在东亚绘画中)，或者通过把有机形式化为它们的不规则的几何的结构要素(譬如在立体派中)，或者通过对物体部分作象征的强调(譬如在原始的和现代的艺术家的"魔幻"现实主义——或更恰切的说是在"神性"现实主义中)，或者在肉体(特别是眼睛)对实质性精神的洞照中(譬如在拜占庭式的镶嵌图和圣像中)，或者是那种没有具体形式而通过线条和色彩的联结来表达存在力量和存在意义的努力，等等，情形都是如此。所有这些风行一时的风格都表明，表现要素在造型艺术中是占有支配地位的——当然，上面只是一些例子而已。

四

我的一个从历史事实(诸如直观分析)中获得的信念是：决定了一种表现风格的尺度，同时也就是表现要素赖以表达出终极现实性、并因而表现出宗教传统的象征符号的尺度。只有那些在表现每个对象时把事物的深度带向直观的风格，才能效力于狭义的宗教艺术。只有这些风格才能以适合于宗教的方式把某个特殊的宗教符号的内容表达出来。因此，伟大的西方宗教

艺术在伦勃朗那里已经走到了尽头;只是从 1900 年以来,随着表现风格开始唤发其力量,宗教艺术又有了可能,尽管直到今天,它也还在其探索性的初创阶段之中。

如果真是这样,那么,由此就得出了一种对宗教观点的理想主义风格要素和自然主义风格要素的批判性评价。这两个要素从来没有完全缺失过;自然主义要素并不缺失,因为本身具有最抽象风格的造型艺术的全部质料来自对日常照面之现实的直观;而理想主义风格要素也并不缺失,因为在每一个创造行为中,照面之现实的部分的本质特征被揭示出来,同时,其可能的实现也被显示出来。这些暂时的规定就已经表明,自然主义要素与理想主义要素是共属一体的,是一道与表现要素相对立的。从历史上看,譬如在希腊的和现代的发展中,理想主义要素的风行在时间上要先于自然主义要素的风行,所以,明智的做法是从对理想主义要素的考察开始。理想主义要素是从某些特定的表现要素中成长起来的,譬如从希腊的上古风格和西欧的后哥特式风格中。但继之出现了一种人文主义化倾向,它使表现屈从于完善自然的理想。古典雕塑的诸神形象把远古时代的实体神圣性与人性尺度的形式相协调。它们代表了在过去之物的形态中的本质性的无时间之物。同时,其中也包含着不幸的征兆,它限制了诸神形象的伟大,预示诸神形象的没落,即使在诸神形象的完美中亦显然可睹。在基督教人文主义即文艺复兴时代里,理想的完满性形式同时也就是对彼岸的兑现的预期。文艺复兴时期绘画的美——它往往也点出了主题——先行道出了失而复得的天堂。理想主义是预期的末世论(Eschatologie)。它先行道出那种只有作为期望的对象才有可能的东西。

在此基础上产生了无数宗教绘画。然而,文艺复兴时期的画家们的圣母像、基督殉难和复活以及圣经故事,是真正的宗教

艺术的创作吗？不，它们不是的！诚然，它们是人类尽善尽美的幻景；没有人能无视这些作品中的宗教维度，就像在任何艺术中那样。但是，在这些作品中缺少一种精神的经验，这种精神——就像一首歌所唱的——“打碎了我们的形式的界限”。这些作品所缺少的是突发的表现力量。

在理想主义要素取得优势的短暂时代之后，接着便是自然主义倾向占上风的时代；这在希腊是很快就实现的更替，在现代，则是在克服了各种反动之后才出现的。在艺术风格史中，自然主义要素的伟大之处是这样一种努力，就是听命于直接地或批判性地得到审视的照面事物来进行艺术创作。正是这一对所与之物的听命态度，赋予科学上的经验主义以及美学上的自然主义以深度。在听命的谦恭中显示出其宗教维度。然而它并不能创出任何宗教艺术。宗教存活于象征符号之中；而且，如若人们在字面上看待这种符号，并且把它拉扯到日常生活的表层上，那么，这时宗教艺术就走到其终结阶段了。如果创造新存在的耶稣基督被弄成一个乡村教师、一个共产主义的鼓动者或者一个感伤的受苦受难者，那么，就不可能产生任何宗教绘画。这里缺失的是透明性（Transparenz），即事物的神、魔根据的威慑和预兆力。再说一遍，这里所缺少的是突发的表现力量。

五

下面请允许我举出一个否定性的例子。任何一种风格要素的风行都有其危险。那种使事物的深度达乎表层的表现要素，可能被误用为艺术家对无关紧要的主体性的表现；能够打破形式的表现力量可能成为颓败的或无能的艺术家们的托词，借以逃避对事物结构的承诺。而只有那个掌握了他所打破了的形式

的人,才能从对形式的冲破中创作出一件艺术杰作。——不过,过去几个世纪的经验告诉我们,宗教艺术的危险还另有出处。那就是理想主义风格和自然主义风格的灾难性的联姻,由此而产出一个怪胎,这个宗教艺术的怪胎在一个多世纪间败坏了教堂图画以及教堂建筑,至今也还在这儿或那儿的教区里发挥着一种阴暗的作用。在这种联姻中,自然主义要素服务于多数人的这样一种愿望,即要防止永恒者那惊心动魄的突发沦为日常的东西,或者,把这种突发扭曲为伤感的虔敬。而在这种联姻中的理想主义要素则效力于那样一种需要,即对一种实际上并不美好的社会的和个体的生存之表层加以美化的需要。这里蕴含着对1900年以来在风格中重整旗鼓的表现要素进行抵制的最深层的根源。

大约十年前,我作为耶稣都会的代表,与罗马、希腊的天主教会的代表,犹太教以及伊斯兰教的代表,在纽约搞了一个研讨班;通过这个每月一次的研讨班,我明白了这样一点,即:在西方世界以及其他地方的所有宗教中,宗教艺术早就走到了尽头。特别富有印象的是,我看到了,罗马天主教的那个十分著名的代表如何领导了一场怀疑斗争,反对泛滥成灾的拙劣的宗教艺术品,这种拙劣的宗教艺术品正在世界所有城市的教堂的橱窗中陈列兜售。而人们会问:它对我们这个时代的基督教的生存来说意味着什么?

六

对于我们这个时代,我们可以指出一点:发生了惊人的事情,表现要素突飞猛进,重新取得了领导地位。这给宗教艺术带来了希望。但也出现了一个重大的障碍:那些被艺术巧妙地表

达出来的、并屈从于一种第二位的符号化过程的宗教符号，早已失去了它的宗教上的象征力量。譬如，在美国，我们常常见到一些艺术家，他们想从事宗教艺术的创作，但又找不到有效的窍门，去掌握基督教的象征符号。于是，他们或者是重新陷入传统的、不加批判的符号接受中，从而落到了拙劣艺术的水平上，而他们本身的艺术才能则高于这个水平。或者，他们尝试把他们的新的风格应用到符号上，而这恰恰导致了他们的光荣而悲剧性的失败，因为他们只能从外部来做这件事情。

我觉得，重要的是应看到：人们看来已经掌握了一些新的表现性风格要素，去表达十字架符号的内容。但被钉死在十字架上的不是基督，而是人类。因此，这种艺术在复活符号以及那些同源的壮丽符号面前就失去了作用。因为人之为人，人作为个体，作为种族，最终有一死的。而复活这个符号却指示永恒者，这个永恒者在今天几乎不成其为问题，当然也是没有答案的了。也许值得我们感谢的是，我们的艺术家不再去说超出他们的说的能力之外的东西了。也许，我们不应该出于教会传统的原因，迫使他们成为不诚实的。我们必须等待。表现要素就在那儿。由此而来，宗教艺术重又有了可能。至于它是否能成为现实，那是谁也掌握不了的。

但在这里，新教(耶稣会)就有了一种其他宗教很难具有的可能性：它具有——正如我曾经说过的那样——"一种对于世俗的激情"。它喜欢在圣灵(profanes)的大门前行进，并且在那里寻找神性。我们已经看到，指引着无条件地与我们相关涉之物的那个维度在任何现实中都并不缺失。有一位天主教的神父——就此而言，他比许多新教徒更有新教意味——请求伟大的法国立体派画家勃拉克(Braque)，为他画一条鱼(鱼是古老的基督象征)送给教会。勃拉克拒绝了这个请求，因为他是基督教

外面的人。这位神甫坚持他的请求,非要勃拉克画的鱼,哪怕是勃拉克从前画的亦可。神甫认为,比起一幅不诚实地为适应宗教上的象征意义的画,勃拉克以世俗态度画的鱼倒是蕴含了更多的宗教表达力。是勃拉克的以表现为基调的风格使这一点成为可能。如若在教堂、圣器室和教区用房中,表现的世俗性压倒了宗教图画的拙劣艺术品(它是在理想主义风格要素和现实主义风格要素的不幸联姻中产生的),那倒是好事一桩。

上面这些说明已经把我们带到了一种建筑的神学的问题那里。对于这些问题,还需要有一个特殊的探讨。

七

我们何以特别地在本文的标题中提到建筑,其原因具有双重性。教堂建筑乃融实用建筑与象征符号于一体。这种双重性具有消极的和积极的后果。其消极的后果是,技术目的可能与象征特性相分离,并以自身为目标;或者,象征特性可能反对技术需要,并败坏了建筑结构的纯粹性。两者不断地发生,而一个建筑师的伟大就在于能够避免这两者。不过,这种实用建筑与*象征符号的双重性也有其积极的后果。与技术目的相联系的那*些必然性控制着一种仿古的传统主义的力量。这乃是何以在所有视觉艺术中间建筑取得了最迅速和最令人难忘的进步的原因之一。在多数基督教国家里出现了一些与风格和象征意义中的虚假传统相决裂的教会,它们脱胎于当代的各种可能性,并且与当代的文化创造难解难分。对此我只想举出某些与我在前面的讨论中已经清理出来的原则相联系的基本方面。

任何教堂建筑都受制于不同对立性(Polaritaeten)的张力。首要的和基本的对立性乃是宗教仪式与艺术真诚性之间的对立

性——这在上文讲的勃拉克画鱼的故事中已经有所挑明。宗教仪式在艺术无所建树的时期里几乎独占鳌头。人们在教会建筑中认识到了伟大传统的神性力量，并且仿效之。新教徒们接受了许多天主教的建筑，并在其中获得了神性的经验，尽管这些建筑对新教的祭礼来说是不相称的。然而，进入过去的作品之中或者从某个活生生的传统而来从事新的创造，却是另一回事情。后者正是艺术真诚性原则所要求的。它甚至是一个传统概念所要求的。这个传统概念并不把过去之递交理解为对一件珍贵遗物的机械传送，而是把它理解为一种创新的要求，这种创新总也包含着对许多古老之物的摒弃。如果我们想到前面已经道出的基本原理，即：艺术并非一定要处理宗教的对象才能成为宗教的，那么，这在建筑中就将意味着，一种真诚地创造出来的、从实际的必然性中生长出来的风格，并非一定要通过教堂建筑才表明其宗教品格。它本身就具有宗教的维度，因而才能被用于宗教建筑物，而建筑师是勿需为了神性特征之故而牺牲其创作的真诚性的。决没有一种确实可信的风格，是不能与宗教仪式的要示相协调的。而且在我看来，在宗教仪式原则与艺术真诚性原则之间存在着某种终极的统一性。艺术上的不真实因素使宗教上敏感的人们感到厌恶，并阻碍着人们对神性的体验。一座宗教建筑的说服力则能强化其建筑目的的说服力。

教堂既是实用建筑也是象征符号。这话引出第二个对立性，即象征的传统原则与象征的间接性原则之间的对立性。有一些基本的象征符号，或者更恰当地说，一些基本的象征要素，它们在所有基督教的象征语言中都反复出现，譬如十字架。但具体象征符号的复现方式是受时空限制的，许多先前具有象征力的符号变得没有意义了，于是就需要对基本的象征要素作出新的解释。对东方的教堂设置，对圆表建筑物或纵形建筑物的

关系,对教堂尖顶的位置,对圣坛和佛道坛的联系等等,都有这么个问题。远古时期对这些事物的象征意义的隐秘认识——正如它在晚近的教堂建筑的建议中所表达出来的那样——在多数情形中是不可传达的,而且它也没有在偶尔的有关这种认识的布道中传达出来。象征符号必须能够自行证实。一座伟大的教堂建筑的象征符号乃是这座建筑本身,它的直接目的就是这座建筑本身,不论它远在天边,还是近在眼前,或者就在我们观众的周围。没有人会如此迟钝,会对这种交流退避三舍。

一种新的对立性已经在新近的发展中显示出来了,那就是在宇宙的封闭性与对宇宙的开放态度之间的对立性。我们听到的回答往往是:这里含有直接明白同时又是具有深度的象征意义。两种答案各有市场。许多人主张,把树、花、云、无限的空间纳入那种向无限者和大全者的超越之中;更多的人则主张宇宙的封闭性,在这种封闭性中宇宙可以说浓缩为一个点,并且按照重合原则完全在某个有限之物中显现出来。——这里具有明白的象征意义,其中,象征符号是自足的,我们不必对之作莫测高深的解说。

为了强调与前面的内容的联系,我还想就光和色彩讲几句话。我们对神圣的更深领悟,以及对无意识地领受神圣这回事情的更深领悟,使得我们有可能——即使在新教教会中——全体验折射光的神奇,并且摆脱白光的片面的支配地位,也即知性的支配地位。但如果我们要这样做,我们就必须避免以过去的被赋予的形象,甚或就像在19世纪那样,以美化的、自然主义的当代形象,来降低色彩的纯粹力量。这在我们是不能允许的。而且,几何学的抽象乃是现代风格对教堂中的光和色彩进行驾驭的重要贡献。——本来,我还有一些想法要讲。但眼下,我想对20世纪的现代教堂建筑在有了谨慎的开端之后所取得的成

就表示赞赏,以此来结束讨论。如若有人批评说,还没有找到任何决定性的答案呢,那是对的;但如果这种批评意味着对当代教堂建筑的一个责难,那就大错而特错了。我们可以说,每一座具有新风格的新教堂都是一种尝试。没有失败的尝试的风险,就不会有创造。也许在未来的日子里,人们将看到许多失败的尝试,但人们也将看到非凡的成就;那是克服不了诚实、无所探索、畏惧和守旧之后的胜利。新的教堂建筑是精神的胜利,是创造性的人类精神和不断突破我们人类的脆弱性的上帝精神的胜利。

美学讲演录①

维特根斯坦　著

廖世奇　张旭东　译

一

1. 这个题目(美学)太大了,而且就我看来,它整个被误解了。"美的"这个词比其他词更频繁地出现在某些句子里,如果你注意一下这些句子的语言学形式的话,你就会发现,像"美的"这样的词更容易被误解。"美的"(还有"好的")是一个形容词,因而你不禁要说:"它有某种性质,即'美的'的性质。"

2. 我们从一个哲学主题转向另一哲学主题,从一组词转到另一组词。

3. 划分一部哲学著作的明智的方法,是把它划分为几个言语部分、几种词类。在这里,你事实上不得不区分出比普通语法所区分出的多得多的言语部分。你将一连几个小时地谈论"看"、"感受"等等这类描述个人经验的动词。由这些语词使我

① 译自 L. Wittgenstein:《关于美学、心理学和宗教的讲演与谈话》1966 年英文版。

们产生了一种甚或多种混淆[①]。你如果专辟一章研究数词，在此就会发现另一种混淆；如果专论“所有”、“任何”、“一些”等等，又会发现一种混淆；如果专论“你”、“我”这类的词，又会发现一种混淆；专论“美的”、“好的”，又会发现一种混淆。语言简直是在对我们要新花招。

4. 我常把语言比作一只工具袋。它里面装着锤子、钎子、火柴、钉子、螺丝和扳子。这些东西并非凑巧才被放在一块儿。但是，不同的工具之间有着重要的区别，它们在一个有多种用途的家庭中被使用着，尽管扳子和钎子的用途的差别是那样的大。一旦我们进入一个新的领域，我们就会没完没了地对语言的新花招惊讶不已。

5. 当我们讨论一个词的时候，常常问自己，人们是怎样教会我们这个词的。这样做一方面摧毁了大量的错误概念，一方面为自己提供了一种这个词被用在其中的原始语言。尽管这种语言并非你 20 岁时所说的语言，你却要对是在进行哪一种语言游戏知道一个粗略的大概。比方说，我们是如何学会说“我梦见这个那个”？有趣的是，我们并非是由梦显示出来而学会这样说的。要是你问问自己，一个小孩是如何学会说“美的”、“好的”等等，你就会发现，他只是简单地把它们当作感叹来学的（“美的”一词在说话中是个多余的词，因为它难得使用）。一个孩子，一般说来，首先对食物使用一个“好的”这样的词。在教学中，极为重要的是夸张的姿势和面部表情。这个词是作为一个面部表情或姿势的替代而被人学会的。在这种情况下，姿势、声调等等，

---

① 在此我们发现许多类似的混淆，我们发现由所有这些语词造成的各种特殊的混淆。——原注

是表示赞成。是什么使得这个词成为一个赞成的感叹呢?[①] 是这个词出现在其中的游戏,而非词的形式(如果我不得不指出包括摩尔在内的当代哲学家所犯的主要错误是什么的话,我就要说,当人们注意语言的时候,所看到的是词的一个形式,而非这些词的形式所造成的用法)。语言是一大堆活动(谈话、书写、乘车旅行、会晤某人等等)的一个独特的部分。[②] 我们并不把自已的精力集中于诸如"好的"、"美的"这类全然没有特色的词——这类词一般来讲只用于主词和称谓("这是美的"),而是集中于说出这类词的场合,即那极为复杂的场面,审美的表达不过在其中占有一个位置,在那场面中,表达本身也有一个几乎被忽视的位置。

6. 如果你来到一个陌生的部落,如果你全然不知它的语言却又希望知道什么词对应于"好的"、"漂亮的"等等,那么,你会去寻找什么呢? 你将去寻找笑容、姿态、食物和玩具。(〔对反驳之言的回答〕):如果你到了火星上,人成了长着树木的天体,你就不会知道要去寻找什么。或者,如果你去一个部落,那里的人所发出的声音仅仅是呼吸声,或仅仅是音乐声,那么,语言就得由耳朵来造就。参照:"当你看见树木来回摆动,那是他们在彼此交谈。"("任何事物都有一个灵魂。")在此,你把树木比臂膀。当然。我们必须从我们姿势进行类推,来理解那个部落的人的姿势。这把我们从通常的美学(还有伦理学)带离了多远啊! 我们并不以特定的词为出发点,而是以特定的场合或活动为出

---

① 比如,为什么不是不满或者惊讶呢?(孩子领会的是你教他时所用的姿势。要是他没有领会这姿势,那他什么也不会懂。)——原注。

② 我们建房子时,我们要说和写。我乘公共汽车,我对售票员说:"三便士。"我们所关注的恰恰不是所用的词和句子(它简直毫无特色),而是说这些词和句子的场合。实际上,在艺术作品中(注意!),实际的审美判断等于零。——原注

发点。

7. 我们的语言有一个独特之处，即一大批在这些环境中使用的词是形容词——如“好的”、“可爱的”等等。但你知道这无论如何是不要的。你知道，它们首先是作为感叹来使用的。但如果我不说“这真可爱”，而只是说一声“啊”，并笑了笑，或者只是摸了摸肚子，这又会怎样呢？在这些原始语言的范围内，关于这些词说了些什么，什么是这些词的真正主语（那被称之为“美的”或“好的”的东西）①之类的问题根本就没有出现。

8. 显然，在实际生活中，当人们做出审美判断时，诸如“美的”、“好的”等审美的形容词，几乎不起什么作用。审美的形容词在音乐评论里使用吗？你说：“注意这个转调。”②或者〔里斯〕“这段不连贯。”或者，在诗歌评论中，〔泰勒〕：“他意象用得很准。”你所使用的这些词更近于“对的”、“正确的”（就像这些词在日常语言中的使用一样），而不是“美的”或“可爱的”。③

9. 诸如“可爱的”一类词，起先是作为感叹来使用的，后来，使用它们的场合很少。我们可以说一小段音乐是可爱的，但这并非是赞扬它，而只是给它一个特点。（肯定有许多不能恰当地表达自己的人频繁地使用这个词，当他们使用它时，它是被当作一个感叹。）我要问：对于什么样的旋律我最喜欢用“可爱的”一词呢？我或许得选择是称某段旋律为“可爱的”呢，还是称之为“充满青春活力的”。把一阕音乐叫作“春天的旋律”或“春天交响乐”是愚蠢的。然而，“春天般的”一词本身并无荒唐之处可言，就像“庄严的”或“壮丽的”一词一样。

10. 如果我是个描图好手，我能用四划就表现出不可胜数

① 那真正是好的东西是什么？——原注

② “这一转调的方式是正确的。”——原注

③ 用“可爱的’来描述，也许不如用“庄严的”、“壮丽的”等等更好些。——原注

的表情——诸如"壮丽的"和"庄严的"这类词可由面孔来表达。当我们这样做时，我们的描述将远比用形容词来表达更具有灵活性和多样性。如果我说舒伯特的某段音乐是忧伤的，这就好比我给它一种脸部表情(我并没有表示赞成或不满)，我也可以用姿势或舞蹈来替代。事实上，如果我们想做到表达准确，就得做出一个姿势或面部表情。



11. 〔里斯：当我们说"这是正确的方法"，我们使用的或涉及到的是什么规则呢？如果某位音乐教师说某段音乐应该这样演奏并演奏了它，在此他诉诸什么了呢?〕

12. 想想这个问题："应该如何读诗？什么是读诗的正确方法?"如果你是指一首无韵诗，读这首诗的正确方法也许就是正确地读出重音——在此你所探讨的是要把节奏扬到或抑到什么程度。有人说这首诗应该这样来读，而且他就这样读给你听，你说："噢，对，这样就读得通了。"有些诗简直就应该划出音步来，它们的音律像水晶一样透明——而另一些诗的韵律则完全是潜隐着的。我曾读过 18 世纪的诗人克洛卜施托克(Klopstock)的诗。① 我发现读他的诗的方法是打破常规地重读诗的步格。克洛卜施托克把"U—V"(等等)写在诗的前面。当我以上述方式读他的诗的时候，我说："啊哈，现在我可明白他为什么要这样做了。"发生了什么情况呢？我曾经读过这类东西，并且微微有点

① F. G. 克洛卜施托克(1724—1803)。维特根斯坦指的是《颂歌》(全集，斯图加特，1886—1887)。克洛卜施托克相信，诗的措词与普通语言完全是两码事。他把节奏当作粗俗的东西抛掉，代之以古代文学的韵律。——英文版编注

儿厌倦了。然而，当我们以上述新方法来读的时候，却异常兴奋，我笑了，说道："这真了不起"，等等。但是，我也可能什么也没说，重要的事实是我反复地读它。读这些诗时，我做出了一些姿势和面部表情，可以称之为赞称的姿态。可重要的是我以完全不同的更令人激动的方式读了这些诗，我对别人说："看！就应该这样来读这些诗。"①审美的形容词几乎就没起什么作用。

13. 一个能知道什么是好衣服的人在裁缝那儿试衣的时候会说些什么话呢？"这儿长度正合适。""这儿太短了。""这儿太窄了。"这里用不着什么溢美之辞，尽管如果衣服合身的话，他看上去会非常高兴。但是，我不说"这儿太短了"，而说"看"；或许，也不说"对"，而说"就让它这么着吧"。一个好裁缝可以根本不费一言一语，而只用粉笔作上记号，然后，把不满意的地方改一改，我应该怎样表达我对一件衣服的赞许呢？最好的办法是经常穿上它，看着它的时候觉得喜欢，等等。

14. (如果我告诉你一幅画中人体的亮部和暗部，这样，我就能给你提供它的形状。但是，如果我给你看的是该人体的强光部分，你就无法知道它的形状。)

15. 以"正确"一词为例。你会遇到许多相关的情形。首先是你学习规则的情形。比如，一个裁衣的学习衣服该裁多长，袖子该裁多宽等等。他学习规则——接受训练——就像在音乐领域，你得接受和声和对位的训练。假设我去学习裁缝，我首先要学会所有的规则，总的说来，我也许会有两种态度。(1)刘易说："这儿太窄了。"而我却说："不，这没错儿，符合规则。"(2)我培养了一种对规则的感觉，解释了规则，我会说："对，这儿错了，这儿

① 如果我们说的是读一首诗的正确方式，就会赞成，但在这种情况下，它只起非常微小的作用。——原注

不符合规则。"[①]在此,我就是在对符合态度(1)中所说的规则的东西作出审美判断。另一方面,如果我没有学过规则,我就无从作出这个审美判断。在学习规则的过程中,你得到了越来越完善的判断。学习规则实际上改变了你的判断(尽管即使你没有学过和声,也没有一对好耳朵,你仍然可以听出任何连续和弦中的不和谐的地方)。

16. 你可以认为,为量衣所制订的规则表达了某些人所要求的东西。[②] 人们在对一件衣服应该衡量什么这一点上意见分歧:比如,有人就不在乎衣服的肥瘦,而另一些人对此则极为注意。[③] 你可以说和声的规则表达了人们希望和弦应遵循的方式——这些规则是他们的愿望的结晶("愿望"一词过于暧昧)。[④] 所有最伟大的音乐家都遵循这些规则。〔答复反对意见:〕你可以说每位作曲家都改变了规则,但是,这种改变微乎其微,并非所有的规则都被改变了。在有大量旧规则存在的情况下,音乐仍是很好的。——虽然在这里可不能有这种情况。[⑤]

17. 在我们所说的艺术领域里,一个有判断的人是会发展的(一个有判断的人并不是指那些对某些东西说"太妙了"的人)。[⑥] 如果我们谈论的是审美判断,那么,在数以千计的事物中,我们想

---

① 要是你没有看出来,如果我们把这儿做宽了,就不对劲,不符合规则。——原注

② 这些规则也许是极度明晰的,传授来的,要不然就根本没有制定出来。——原注

③ 然而,事实是,人们已经制定了种种规则。我们所说的"人们",实际上是指一个特殊的阶层……我们所说的"人们",其实是指某些人。——原注

④ 虽然,我们在这里谈到了"愿望",事实是,这些规则已经被制定出来了。——原注

⑤ 这句话是说,在我们目前的讨论中,可不能有大量旧规则的存在,尽管这与音乐无碍。——译注

⑥ 在我们所说的艺术之中,发展了我们称之为"判断者"的人——即具有判断的人。这并不是指某些赞美或不赞美的人。我们掌握了一种崭新的因素。——原注

到了艺术。当我们对一件事物做出审美判断时,我们并不是对该事物瞥一眼,说道:“噢! 多美妙啊!”所以,要把知道自己在说什么的人与不知道自己在说什么的人区别开来。① 如果一个人准备赞美英国诗歌,他就必须懂得英语。设想一个不通英语的俄国人,竟为一首公认为好的十四行诗所陶醉。我们会说他根本就不知道诗里说了些什么。同样,如果一个人对音韵一无所知,居然也为这首诗所陶醉,我们就会说他也没有明白诗里说了些什么。在音乐里,这就更显然了。试想某人喜爱并欣赏公认为好的音乐作品,然而,他却记不住最简单的调,不知道低音是从哪里进入的。我们会说他并不知道音乐里有什么。我们用“一个人有乐感”这句话,但并不是用来指那种听到演奏一段音乐就说“啊”的人,正如我们不把一只一听音乐就摇尾巴的狗称作有乐感的。②

18. 我们应该谈论的词是“欣赏”。“欣赏”是由什么构成的呢?

19. 在裁缝铺里,假如一个人浏览了一遍众多的衣服式样,然后说:“不,这颜色暗了点儿,而这又有些花哨”,等等,那么,他就是我们所说的对象的欣赏者。他是不是一个欣赏者,并不是由他所说的话来体现,而是决定于他选择、挑剔的方式。在音乐方面也是一样:“这和谐吗? 不,男低音还不够宏亮。我来这里就是想听到一些不同的东西,……。”这就是我们所说的欣赏者。

20. 描述欣赏的构成不仅是困难的,而且也是不可能的,要想描述欣赏的构成,我们就不得不描述整个环境。

---

① 他必须在长时间内不断地做出反应,必须知晓所有各种事物。——原注

② 和这样的人比较一下。他喜欢听音乐,然而对音乐却说不出任何东西。对这门艺术一窍不通。如果他听见音乐只是感到高兴而没有其他反应,我们就不说“他是有乐感的”。——原注

21. 我很清楚,如果一个人对裁缝那里的衣服了如指掌,或者全然无知,会出现什么情况——他怎么说,怎么做等等。[①] 关于欣赏,有许许多多不同的情形。我所知道的当然逊于一个人所能知道的。为了说清楚什么是欣赏,我就得把诸如肿疱这类特殊的病症解释为艺术品或工艺品。我还不得不讲明白我们的摄影师如今在干些什么,以及为什么你付了 1000 英镑,也还是得不到一张你朋友的像样的照片。

22. 你不妨来看一看你或许可以称之为一种很高级的文化。例如:上一世纪和再上一个世纪的德国音乐。再来看一下这一文化退化时出现了怎样的情形。要是看一下仿造的建筑物,你便能了解建筑方面出现的情形,了解在人们专注于细微末节的时代里,建筑领域会出现怎样的情形。你还可以了解在这样的时代又会出现什么情形:那时,人们随意挑了一张桌子搁到客厅里,谁也不会知道它的来历。[②]

23. 我们来谈论一下正确性。一位优秀的裁剪工,除了诸如"太长"、"可以"这类词之外,不会使用其他词。我们在谈论贝多芬的一部交响乐时,就不会谈论它正确与否。全然不同的东西出现了。一个人不会去谈论对艺术中非凡的东西的欣赏。就某些风格的建筑而言,说一扇门是正确的,这说明你欣赏它。但如果那是一座哥特式教堂,我们所做的就完全不是去看看它是

---

① 那就是美学。——原注

② 解释一下当一种工艺退化的时候会出现什么情形。在这样的时代里,所有的一切都被固定下来,人们过分专注于细节;在这样的时代里,所有的一切都是因袭下来的,没有什么东西是经过人们的思考的。很多人会对饭厅里的一把椅子的一个细部颇感兴趣。后来,当这把椅子后来被放到客厅里去的时候,便没有人知道它是从哪儿拿来的,也没有人知道人们曾经为如何设计这把椅子而冥思苦索。——原注

否正确——对我们来说,“正确”起了一种截然不同的作用。①整个游戏变得不同了。这种不同就像判断一个人:一方面,我们说他举止不错;另一方面,我们说他给我留下了伟大的印象。

24. “正确”、“迷人”、“美好”等等,产生完全不同的作用。参看一下了不起的布封先生关于写作风格的著名讲演。他做了那么多的区分,希望使人有清晰的理解,但我的理解却很模糊。那都是些诸如“壮观”、“迷人”、“美妙”②等等之间微乎其微的差别。

25. 那些我称之为表达审美判断的词语,在我们所说的某个时代的文化中,起着尽管复杂、却又十分明确的作用。要想描述它们的使用或者你所指的一种有修养的欣赏趣味,你就不得不描述整个文化。③ 我们今天所说的有修养的欣赏趣味,在中世纪是不存在的。在不同的时代,有根本不同的游戏。

26. 一种语言的游戏包括了整个文化。描述音乐欣赏趣味时,你就不得不描述孩子们是否举办音乐会,妇女是否举办音乐会,或者是否只有男人才举办音乐会等等。④ 维也纳贵族阶层有(这样或那样的)一种趣味,然后它传到了资产阶级的圈子里,妇女加入了合唱,等等。这是音乐传统的一个例子。

27. 〔里斯:黑人艺术有传统吗?一个欧洲人能够欣赏黑人艺术吗?〕

28. 黑人艺术的传统会是什么呢?妇女穿割草裙吗?诸如

---

① 这里不存在等级问题。——原注

② 见《论风格》,1753 年,布封在接纳他为法兰西学院院士的仪式上的讲演。——英文版编注

③ 对一套审美规则的充分描述,实则意味着对一个时代的文化的描述。——原注

④ 比如,孩子们是由那些听音乐会的成年人来教的,学校就是现在这个样子,等等。——原注

此类,等等。我不知道。我不知道弗兰克·多布森[①]对黑人艺术的欣赏如何与一个有文化的黑人的欣赏相提并论。你如果说多布森欣赏黑人艺术,我不知道这是什么意思。[②] 他也许会在他的屋里摆满黑人艺术品。他只是说"啊"了吗?他是不是和一个最好的黑人音乐家做得一样呢?他同意还是不同意有关黑人艺术的这样或那样的东西呢?你或许可以把这称为欣赏,但这和一个受到教育的黑人的欣赏是完全不同的。即使一个有文化的黑人也在屋里摆上黑人艺术品,他的欣赏和弗兰克·多布森的也是不同的。你还会做一些与他们都不一样的事。例如,黑人穿着他们的传统服装,我说我很喜欢一件黑人穿的外衣——这是否意味着我也想做一件呢?是否意味着我会说(就像在裁缝铺里):"不,……这件太长了。"或者说:"多迷人啊!"

29. 假设路易对绘画具有一种高雅的欣赏趣味,这种趣味与15世纪所说的高雅的欣赏趣味完全是两码事。那时,进行的完全是另一种游戏。路易所做的不同于那个时代的人所做的。

30. 有许多人,生活富裕,上过很好的学校,能够周游世界,参观卢浮宫等等,他们熟知数十位画家,能够滔滔不绝地谈论一番。还有另外一种人,他们看的绘画很少,而对于一两幅印象极深的作品,能够聚精会神地端详。[③] 另外还有一种人,止于泛泛而知,既不精深也不广博。也还有一种人,视野狭小,所知有限,备受约束。这些是不同的欣赏吗?也许,他们都可以称作欣赏。

---

① 弗兰克·多布森(Frank Dobson,1888—1963),英国画家和雕塑家。他第一个使英国人对亚洲的雕塑发生了兴趣。在第一次世界大战前后,正是亚非的雕塑使得毕加索及其他立体主义者的作品具有独特之处。——英文版编注

② 你在这里并没有讲清楚"欣赏黑人艺术"是什么意思。——原注

③ 有的人从未旅游过,但他的观察却表明他"的确是在欣赏"。他的观察是专注于某一个对象,精深极至,以至于使人会为此倾囊中之所有。——原注

31. 谈论爱德华二世加冕时穿的礼袍，与谈论一件普通礼服，是全然不同的。[①] 关于加冕礼袍，他们[②]说过些什么做过些什么？这礼袍是一个裁缝做的吗？也许它是由具有自己传统的意大利艺术家设计的；爱德华二世在穿上它以前从来没有看见过它。像“那时是什么标准”之类的问题，和下面的问题有关：你能像他们评论那件礼袍那样去评论吗？你是以全然不同的方式进行鉴赏的。你对礼袍的态度与生活在设计这件礼袍的时代的人的态度是完全不同的。另一方面，那个时代的人也能以和现在的人一样的方式说：“这是一件漂亮的礼袍。”

32. 我提请你们注意差异，我说：“看，这些差异是多么强烈啊！”“看一看不同情形之间有何共同之处，”“看一看审美判断的共同之处是什么。”剩下的是一家子极其复杂的情况，[③]一起的还有最突出的东西——赞美的表达，一个微笑或是一个姿态，等等。

33. 〔里斯向维持根斯坦提出了一些有关“退化”理论的问题。〕

你认为我有一个理论吗？你认为我是在阐明什么是退化吗？我所做的是描述那些被称之为“退化”的、不同的事物。我也许赞成退化——“你那美妙的音乐文化太好了；我很高兴现在孩子们不学和声了。”〔里斯问：你所说的不就是意味着你喜欢以某些方式使用“退化”这个词吗？〕好吧，如果你愿意，也可以这么说。不过，顺便说一下，这无关紧要。我所举的退化的例子是关于某些我所知道的东西的，也许是我不喜欢的——我不知道。

---

① 忏悔者爱德华。——原注

② 这显然是指当时的人们。——译注

③ 英文原为“an immensely Complicated family of eases……”，这不禁令人想起后期维持根斯坦哲学中的重要概念“家族相似”(family resemblancc)。——译注

“退化”适用于我所知道的少得可怜的东西。

34. 我们的衣着比起18世纪的来要简单多了,而且更适合某些激烈的运动,例如:骑车,竞走等等。不妨让我们注意一下建筑、发式等方面类似的变化。假设我谈论生活方式的退化。①如果有人问你:“退化究竟是指什么呢?”我就描述,举例。你一方面用“退化”描述一种特殊的发展,另一方面表示你不赞成这种发展。我可以把退化和我所喜欢的东西结合起来;你也可以把它和你所不喜欢的东西结合起来。但是,使用这个词可以不带任何感情色彩;你可以用它去描述一种特殊的情况。② 在它被使用时,它更像一个技术性的术语,可能(也不一定)带有贬义的因素。我谈论退化时,你可以抗议:“但这是很好的。”我便说:“不错,但这不是我正在谈论的。我用退化去描述一种特殊的发展。”

35. 为了澄清审美用语,你必须描述生活方式。③ 我认为,在谈论审美判断时,我们不得不说“这是美的”之类的话。但我们发现,当我们必须作出审美判断时,我们根本就找不到这些词,找到的是另一种词,它的使用,就像是一个姿态,伴随着一个复杂的活动。④

36. 〔路易:如果我的房东太太说某幅画很可爱,而我则说它不堪入目,我们两人并不是互相矛盾的。〕

在某种意义上〔和某些例子里〕,你们俩的看法的确互相排

① 风格的以及生活的退化。——原注

② “退化”一词的意义,来自我所能提出的例子。“那是一种退化”,这句话也许是不赞成的表示,也许表达了一个描述。——原注

③ 比如,“这件衣服真好看”。——原注

④ 判断是一个带有行动的巨大结构的姿态,这个结构并不是由一个判断来表达的。——原注

斥。房东太太小心翼翼地拭去画上的尘土，常常端详它，而你却想把它扔进火里。这正是哲学里出现的一种愚蠢的例子，好像人们只说过“这不堪入目”、“这很可爱”之类的东西。然而，这类东西只是其他东西的广袤王国的一部分——很特殊的一部分。假设是房东太太说，“这幅画不堪入目，”而你则说：“这很可爱。”——也行，就是那么回事。

二

1. 有趣的是人们那种关于一种美学科学的想法。我几乎想谈一谈美学的含义是什么。

2. 你或许会认为，美学是一门告诉我们什么是美的科学。从词话上看，这未免太可笑了。我想美学还应该包括哪种咖啡味道最佳吧。①

3. 我粗略地看到这一点——当你品尝可口的食物或闻到诱人的香味时，存在着一个表达愉快的言词的王国，于是，便存在着一个迥然不同的艺术王国，尽管你在听音乐和品尝可口的食物时，常会做出同样的表情（尽管你会因为某件你非常喜欢的东西而哭泣）。

4. 假设你在街上遇见一个人，他告诉你他失去了一位最伟大的朋友。他说话的声音充分表现了他的情感。② 你听后可能会说：“他的表达实在太美了。”假设你接着问道：“我对这个人的赞美，与我喜欢吃香草冰激凌有相同之处吗？”两者的比较，看上去简直令人生厌（不过，你可以通过中介把两者联系起来）。假

---

① 很难看出界线。——原注

② 有的人在告诉你他失去了他的朋友时，克制着他的感情。——原注

设某人说:“这是一种完全不同的快感。”然而,你知道“快感”的双重含义吗?在两种场合,你使用的是同一个词。① 在这些快感之间,存在着某种联系,尽管,在第一种情况下,愉快的情感对于我们的判断,是无关宏旨的。②

5. 这就像说:“我是这样来划分艺术作品的:有些是我推崇的,有些则是我鄙视的。”如此划分大概挺有趣。③ 在对于艺术作品以及其他事物的推崇和鄙视之间,我兴许能够发现各种各样的联系。如果我们发现吃香草冰激凌是我们所推崇的,那么,我们就不会认为推崇有什么重要性。可能存在着一个王国,一个小小的经验的王国,它使我们或推崇或鄙视。在这个国度,从我推崇什么鄙视什么这一事实,能够推断出许多东西。还存在另一个经验的王国,在那里,从我的推崇或鄙视中,什么也推断不出来④。比如,在某一个社会里,穿蓝的或绿的裤子可能会有很多含义,但在另一个社会里,它可能一无所指。

6. 什么是对某个事物的喜爱的表达?仅仅是我们所说的话吗?或者是所用的辞藻?或者是我们脸上做出的表情吗?显然不是。它往往表现在我隔多少时间读某本书,或隔多少时间穿上某件衣服。我可能甚至都不说:“这很漂亮”。但是,我老穿它,端详它。⑤

7. 假设我们在建造房子,我们规定了门窗的尺寸。我们喜欢这些尺寸,这一事实必然会在我们的话语里表现出来吗?我

① 但请注意,你使用了同一个词,你也并不是用同一偶然的方式,同一个词“bank”来表达两个意思。〔“河岸”和“银行”〕。——原注

② 尽管,在第一种情况下,快感的表达可能是最不重要的。——原注

③ 你也许能进一步发现事物的特色,这些特色使我们推崇该事物。——原注

④ 有的人也许会夸大暗示方式的重要性。——原注

⑤ 如果我喜欢某件衣服,我就可以买下来,并且经常穿在身上。我用不着感叹或做出表情。我可以永远不对它笑一笑。——原注

们所喜欢的东西必然要由有关喜欢的表述来表达吗?[1]〔例如,〕我们的孩子在画窗子,如果画错了,我们就惩罚他们。或者,某人建造了一幢房子,我们拒绝住进去,或者逃走。

8. 看一看时髦的玩意儿吧。时髦是怎么来的呢?就拿这个来说吧:我们衣服的翻领,比上一年的要宽。这是不是就意味着裁缝喜欢翻领越宽越好呢?不,不一定是。他就这么裁剪,今年他把翻领做宽了些,也许今年他还会觉得领子太窄了,还会做得更宽。他很可能根本就没用任何表达词语〔表达愉快的〕。[2]

9. 你设计了一扇门,端详着说:"再高一点儿,再高一点,再高一点,……好,行了。"[3]〔姿态〕这是什么?这是满意的表达吗?

10. 与美学相联系的、最重要的,可能是所谓的审美反应。例如,不满,厌恶和不适。不满的表示不同于不舒服的表示。不满的表示是这样的:"高一点儿……太低了……把这个改进改进。"

11. 我所说的不满的表示,与在知道引起不适的原因并要求消除它的情况下的不适的表示,两者有没有相似之处呢?如果我说:"这门太低了,弄高一点儿,"这是不是就可以说明我已经知道了不适的原因呢?

12. "原因"一词以许许多多不同的方式被使用,例如:

① "失业的原因是什么?""这一表达的原因是什么?"

② "你跳起来的原因是什么?""那片吵闹声。"

---

① 我们喜欢这些东西这一事实,会以各种各样方式自己显示出来。——原注

② 然而,裁缝并不说:"这真好。"他是一个剪裁好手,他仅仅感到满意。如果你的意思是说:"今年他把翻领裁得更宽了,"那你就这么说吧。只有这样我们才满意,否则就不行。——原注

③ "……那儿,我的天。""……对,那就对了。"——原注

③ “轮子滚动的原因是什么?”这里所考察的是一种机械装置。①

13. 〔雷德帕斯:“把门搞高一点儿,从而消除你的不满。”〕

维特根斯坦问道:“门这么装为什么不好?”其安装的方式是错误的,因为这种方式预先注定要被“取消”。

14. 你说你知道引起你不适的原因,这可以有两种含义:

① 我正确地预计到,如果你把门安装得低一点儿,我就满意了。

② 但是,当我说:“太高了!”这句话在这里就不是什么推测。“太高了”和“我想我今天西红柿吃得太多了”是可比的吗?

15. 如果我问道:“假使我把门安装得低一点儿,会不会消除你的不适呢?”你兴许会说:“肯定能。”重要的是我说“太高了”。这是一种与把手从滚烫的金属板上移开相类似的反应,它可能不会消除我的不适。对这种不适的特定反应就是说“太高了”或者诸如此类的其他东西。

16. “我觉着不适并且知道原因”的说法,完全使人误解。因为,在正常的情况下,“知道原因”指的是非常不同的东西。其令人误解的程度,取决于你在说“我知道原因”的时候,你是不是把这句话当作一种解释。“我觉着不适并且知道原因”这句话,听起来好像是说:在我的灵魂之中进行着两件事——不适和知道原因。

17. 在这些情况下,根本就不用“原因”(cause)一词。你使用的是“为什么”(why)和“因为”(because),而不是“原因”。②

18. 在这里,我们有一种你可以称之为“定向的”不适。③ 例

① 原因:a. 实验和统计资料。b. 缘故。(reason)。c. 机械装置。——原注

② 你为什么感到厌恶?因为它太高了。——原注

③ 我们不说“我知道原因”,而说:“我的恐惧感是定向的。”这有什么优越性呢?——原注

如，如果我怕你，我的不适就是定向的。“我知道原因”的说法，使人想起资料统计或对机械装置的考查。如果我说：“我知道原因。”这就好像我分析了自己的感觉（就好比我分析听到自己的声音，同时搓手的感觉）。当然，我没有进行分析。我们提出了一个可以说是合乎语法规则的解释。〔说出来就是：这一感觉是“定向的”。〕

19. 对于美学意义上的不适来说，存在着一个“为什么”，而不是“原因”。不适的表达采取的是批评的形式，而不是说“我脑子乱哄哄的”或其他什么。它也许会采取这样的形式：看着一幅画，说道：“这画有什么毛病呢？”①

20. 这样的说法很好：“我们不能摆脱这种雷同吗？”是的，我们不能。如果我们想到不适——原因和痛苦，那么，痛苦的原因就会自然而然的表明其自身。

21. 在其所指向的对象意义上的原因，也是其他意义上的原因。当你消除它，不适感便消失了，等等。

22. 如果有人问：“我们能否立刻意识到原因呢？”我们首先想到的不是资料统计〔（比如“失业增加的原因”）〕，而是考查机械装置。人们经常这样说：如果某事物是由另一事物引起的，这只不过是一种伴存（concomitance）。这不是很奇怪吗？的确非常奇怪。“这只不过是伴存”这句话表明你认为这可以是其他什

① 如果我看着一幅画说：“这画有什么毛病呢？”那么，最好还是说我的感觉是有方向的，而不要说我的感觉是有原因的而我不知道它这样的话。另外，我们提出“痛苦”和“痛苦的原因”（即你吃下去的东西）是雷同的。但这是错误的，或是令人误解的。因为，尽管的确是在“它所指向的”（“是什么使你蹦了起来？”“因为我看见他在门廊里出现了。”）的意义上使用“原因”一词，但我们也常常在另外的意义上使用该词。——原注

么东西。① 它可以是一个经验命题,但我不知道是什么。“这只不过是伴存”这句话表示你知道一些不同的东西,即联系。当他们说:“不存在什么必然的联系。”在此,他们否认了什么东西呢?

23. 在哲学里,你不断地这样说:“人们说存在着一个超机械装置(Super-mechanism),然而它并不存在。”但是,没有人知道什么是超机械装置。

24. (在此,并非真的存在关于一个超机械装置的观念,而是存在着关于一个机械装置的观念。)

25. 我们在谈论逻辑必然性的时候,我们就有了关于一个超机械装置的观念。例如,作为一种理想,物理学试图把众事物简化为机械装置,或一个物体撞击另一个物体的图景。②

26. 我们说人民宣判某人死刑,然后说法律判处他死刑。“尽管陪审团能够宽恕他[宣判无罪?],法律却不能这样做。”(这可以意味着法律不能接受贿赂等等)。在此,存在着关于超凡的严厉和超凡的冷酷的观念,比任何一位法官更为严厉。③ 关键是,你喜欢问:“我们还知道有什么更严厉的东西吗?”没有。但我们喜欢以一种夸大的方法来表达自己的意见。

27. 对照杠杆支轴,来认识一下关于超强度的观念。“几何学的杠杆比其他任何一种杠杆更耐强,它不会弯曲。”在此,你涉及了逻辑必然性。“逻辑是一个机械装置,是用无限硬的材料制

---

① 如果你说:“谈论某些发展的原因,只不过是在谈论伴存物。”“原因只是一个关于伴存物的问题。”你若说了“只是”一词,你就承认了原因可以是其他的东西,这就是说,你还知道一些全然不同的东西。——原注

② 你想说:“肯定存在着联系”。但什么是联系呢?看,杠杆,链条,齿轮,这些东西就有联系,我们知道它们。但是,我们在这里应该解释的是“超出这些东西之外的”东西。——原注

③ 那些是不可动摇的。——原注

造的。逻辑不会弯曲。"[①](好吧,它不会弯曲。)这就是我们到达"超某物"(super-something)之路,这就是某些至上之物产生的途径及其应用的方式,例如:无限。

28. 人们会说:甚至在对机械装置的考察中,也存在伴存。但有存在的需要吗?我只不过是顺着线,走到在线的另一头的人那儿。

29. 假设在线内存在一个机械装置的意义上,存在一个超机械装置。即使存在这样一个机械装置,却也毫无用处。你确实把考查这一机械装置看作是考查一种特殊的有因可循的反应活动。

30. 你希望把有关联系的观念一起去除掉。"这也只不过是伴存"。这样,再没有什么可说的了。[②] 你将不得不确定什么事例你不称其为伴存。"考查一个机械装置不过是发现伴存。最后,这个机械装置就会整个被简化为伴存。"或许这可以被下列事实证明:人们从来不考查一个机械装置,除非他们掌握许多特定的经验。这可以这样来表示:"它整个被简化为伴存。"

31. 以此为对照:"物理学什么也不解释,它仅仅描述伴存的事例。"

32. "不存在超机械装置"这句话的意思可以是:"谈论杠杆

---

① 假设我们处理的是运动学问题。已知动力臂和阻力臂的长度,求杠杆成弓形后的弧长。

但是,我们说:"如果杠杆是金属制的,不管它有多硬,它也会有一点弯曲,支点也不会正好在那里。"因此,我们就想到了超硬高:想到几何学意义上的杠杆是不会弯曲的。在此,我们想到了逻辑必然性:用无限硬的金属制成的机械装置。

如果有人说:"你切莫以为逻辑是用无限硬的材料制成的。"你就一定会问:"我必须不去想什么东西呢?"——原注

② 我们所说的"解释"是联系的一个形式,而我们则希望把联系一起去除掉,摆脱关于机械的观点,并说:"它整个都是伴存。"可为什么说"整个都是"呢?——原注

时,不要去想象原子间的机械装置,在那里,不存在什么机械装置。"①(你想当然地接受了原子结构图。② 这又有什么结果呢?我们对原子结构图已习以为常,就好像我们都看见过原子。每一个受到教育的8岁儿童都知道物体是由原子构成的。如果某人不知道棍棒是由原子构成的,我们就认为他缺乏教育。)

33.(你可以把机械装置看作一系列伴存的、有因可循的现象。你当然不是这么看的。)你说:"这个推动这个,这个推动这个,这个推动这个,等等。"

34. 考查机械装置是发现原因的一个途径;我们也就是在这种情况下谈论"原因"。但是,如果时常出现貌似钢制,实则为黄油制成的轮子,我们兴许会说:"这('这轮子')根本就不是唯一的原因。它只是看上去像是机械装置。"③

35,人们常说美学是心理学的分支。这种思想认为,一旦我们更加进步,一切——艺术的所有神秘——都可以通过心理实验而被理解。这种思想大概就是这样,简直是愚蠢透顶。

36. 美学问题和心理实验毫不相干,它完全是按照另一种方式回答问题的。④

---

① 你把现实的机械装置"简化"为一个更加复杂的原子结构,却就此不前了。——原注

② 我们也许会有一个原始的机械装置,然后,我们就会想到它整个是由粒子——原子构成的,我们也许要说:"不要再进一步去设想这些原子之间的原子。"在这里,我们认为原子结构图,一种离奇的东西,当然是正确的。如果我们必须说明什么是超机械装置,我们或许会说它不是由原子构成的:机械装置的各个小部分都是实心的。——原注

③ 我们总是喜欢把一些事物简化为另一些事物。若发现有时它是伴存,我们会兴奋得想说它真的整个就是伴存。——原注

④ 我希望澄清这一点:美学中的重要问题并不能通过心理研究而得以解决。应该以一种不同的方式来回答这些问题。在"我这样或那样说的时候正想些什么"这一形式里,应包含更多的东西。——原注

37. “当我这么或那么说的时候，我在想些什么呢?”①我写了一句话，有一个词并不是我所需要的，我找到了正确的词。“我想说些什么呢? 哦，对了，那就是我要说的。”在这些情况下，问题的答案就是使你满意的东西。例如，某人说(就像我们在哲学里常说的那样):“我将告诉你:你究竟在想什么，……”

“哦，对了，就是这样。”

早已存在于你脑子里的标准是:当我告诉你，你表示同意。这不是人们所说的心理实验。下面才是一个心理实验的例子:向 12 个对象询问同一个问题，结果每人都有各自不同的答案，这一结果就形成了统计资料。②

38. 你可以说:“美学的解释并不是因果式的。”③

39. 参看一下弗洛伊德的《智慧和潜意识》(*Wit and the Unconscious*)。弗洛伊德论述了笑话。你可以把弗洛伊德提出的解释称为因果式的。“如果不是因果式的，你怎么知道它是正确的呢?”你说:“是的，那是正确的。”④弗洛伊德把笑话改造为一种不同的形式，我们认识到这种形式是一连串思想的表达，这一连串思想把我们从笑话的一头引向另一头。这是一种对正确解释的全新描述。尽管一种解释与经验并不一致，但它还是被接受了。你必须提出一种为人接受的解释，这就是解释的整个关键所在。

40. 比较下列两者:“我为什么说‘高一点’?”和“我为什么

① 对比这句话:“人们真正想说的是这个或那个。”——原注

② 这样做会不会缩小心理实验的意义。——原注

③ “心理学”确实是以颇为不同的方式而得到运用的。我们可以说美学的解释不是因果式的，或者说它是这样一种解释:赞同你的解释的人立刻看到了的原因。——原注

④ 我们所能说的就是:我们向你解释，你便说:“对，那正是所发生的。”——原注

说‘我感到痛苦’?”①

三

1. 有人如此提问:“这使我想起了什么?”或者,他这样谈论一首乐曲:“它就像某些语句,但像什么语句呢?”②各种各样的东西被提到了。其中之一,如你所说,是恰好吻合的。它是“恰好吻合的”,这是什么意思呢? 它是否做了什么能与两相吻合时发出的“咔嗒”的声音进行比较的事吗?③ 是钟鸣吗? 或是其他什么可比的事?④

2. 看来你需要某种标准,即恰好吻合,以便知道发生了相吻合的事?⑤

3. 比较是某种特殊现象,不同于我说:“那是正确的。”你说:“那个解释是正相吻合的。”假设某人说:“当我能清楚地听到

---

① 你在这种情况下问“为什么”时感到的不安,类似于你在探寻一个机械装置的过程中问“为什么”时感到的不安。在这里,“解释”是处在言语表达这一水平上的。在某些方面,两者处于同一水平上。对照关于“他感到痛苦”的两个游戏。在此,“解释”相当于言语表达——这是在言语表达(例如,当你说你感到痛苦)成为唯一的标准的情况下。此处的解释像是另一个人的言语表达——就像教他哭一样(这就使得下述事实不再令人感到惊奇:一个解释的全部关键在于它被人接受。相应于这些解释,存在着与此相仿的言语表达,正如存在着看似断言的言语表达)。

② 也许存在这样的解释,其形式是对“这使我想起了什么”这一问题的回答。在一首乐曲中,或许有我所说的主题。——原注

③ 它是否在某种意义上是恰好吻合的? 例如,是否使你说“它现在发出了那种声音?”当然不是。在此,我们把吻合与什么作了比较呢? “与情感相比较吗?”“那么,你是否有种情感呢?”你是否有某种迹象表明它的位置恰到好处呢? ——原注

④ 英语中,“click”一词有两个意思,一是正相吻合,二是两相吻合发出“咔嗒”一声。——译注

⑤ 对此有没有一个标准呢? ——原注

那首歌的时候，它的节奏就挺好。”[1]我指的是一种现象，如果它正相吻合，就会使我满意。

4. 你或许可以这样说：正相吻合就是使我满意。使两根指针相对，当它们对上时，你就满意了。[2] 而且，你事先就可以这么说。[3]

5. 当实际上并没有东西是正相吻合的，或是适合的，我们却一再地使用了吻合或适合这一比喻。

6. 我想谈一下一个人在谈论审美印象时所渴求的那种解释。

7. 人们仍然认为心理学总有一天将要解释我们所有的审美判断。他们说的是实验心理学。这很可笑，真的，非常可笑。在心理学家所做的工作和我们对一件艺术品的任何判断之间，并无任何联系可言。我们兴许能够考查一下，怎样的东西才能称得上是对审美判断的解释。

8. 假设我们发现我们所有的判断都产生自大脑。我们发现了大脑中特殊种类的机制和程式化的一般规律等等。有人或许能把这一系列音调产生这一特殊反应的过程显示出来，显示这一系列音符如何使人微笑地说道：“啊，多么精彩啊。”[4]（相应于英语的机制等等。）[5]假设人们这样做了，这或许会使我们得

---

① 如果慢慢地唱……如果一个音阶一个音阶地快速演奏……。——原注

② 某物作圆周运动，一俟到达恰当位置，便发出咔嗒一声。——原注

③ 但为什么不说吻合就是我感到满意呢？由于吻合看上去仿佛是我所期待的其他什么东西，当它来了，我便感到满意。在某些场合中，你可以暗示这样的现象。——原注

④ 如果你知道那里的分子构造，然后又知道了音乐中的一系列音符，我们就能显示……。——原注

⑤ 他用英语而非法语说，也可以这样来解释，即他的脑子里存有某些东西：我们可以看到差异。——原注

以预测某一特定的人会喜欢什么或不喜欢什么。我们可以对此进行计算,问题在于这是不是当我们因审美印象而感疑惑时所需要的那种解释。例如,有这样一个疑问:“为什么这些栅栏给我一个如此特殊的印象呢?”显然,我们需要的不是这样的解释,即一个计算,反应的记录等等,我们所需要的,是计算或记录显然办不到的。

9. 就人们所看到的而言,我正在谈论的疑惑能为特殊的比较所消解。例如,安排某些音型,比较它们在我们身上产生的效果。① “如果我们插入这段和声,它就不会有那样的效果;而如果插入另一段和声,就会产生那样的效果。”你可以找到一句话,并说:“这句话听起来有点奇怪。”你可以指出什么是奇怪的。但是,在此,什么是衡量你是否正确指出了奇怪之处的标准呢?假设有那么一首诗,听起来有点过时,那么,什么是衡量你是否发现了诗中过时之处的标准呢?标准之一可以是,当人们指出了什么,你感到满意。还有另一种标准:“如今谁也不会用那个词;②在这里,你可以以一本字典为准,或去问其他人,等等。③我所指出的可以是错误的,但你仍会感到满意。

10. 假设有一个人听勃拉姆斯的切分音音乐,他问道:“是什么奇怪的节奏使我摇摆起舞呢?”④“这是 3/4 拍。”人们可以演奏某些音节,他便会说:“对了,这就是我所指的特殊节奏。”但另一方面,如果他不同意,上述演奏就不是他所需要的解释。

11. 当一个人为一个审美印象而感到疑惑时,他所寻求的

---

① 当书写符号或音乐符号传播开来,你就说。——原注

② “你看,就是这个词。今天谁也不会这样或那样说了。”——原注

③ 假设你问道:“拿这个句子去问美国人,结果会怎样呢?”举例说吧,你可以发现这个词并不是美国用语;其他人也许会证实你的说法。——原注

④ 觉得想跳舞。——原注

那种解释并不是因果式的，不同于通过经验或统计资料进行验证的那种解释，像在回答人们是如何反应的这样的问题时所做的那样。[1] 心理实验中令人好奇的地方或某特征之一在于：实验必须在几个对象身上进行。是史密斯、琼斯和罗宾逊之间的一致给你提供了一个解释——在这个意义上的解释。例如，你可以在心理实验中拿一首乐曲做实验，结果你发现在人们服用了这样或那样的药物的情况下，[2]这首乐曲就会产生这样或那样的效果。但这并不是人们在对美学进行研究时所指的或所追求的那种东西。

12. 这与原因和动机间的差异有联系。在法庭上，你被问及你的动机。据认为，你对此是知道的，除非你撒谎。人们认为你能够说出自己行为的动机。人们并不认为你知道制约你身心的规律，那么，为什么他们认为你知道自己行为的动机呢？是由于你对自己已经有了许多经验的缘故吗？人们有时说："何人知吾心，唯有我自己。"这好像是说你和自身相当接近，成了你自身，知道自身的机械装置。[3] 但果真如此吗？"毫无疑问，你一定知道你为什么这样做，或者你为什么这样或那样说。"

13. 有这样一种情况：你为自己的行为提出了理由。[4] "你为什么在这条线下面写上 6249?"你就列出了你的乘式。"我由这个乘式，得出了这个结果。"这可以同给出一个机械装置进行比较。人们或许可以这样说：提出你为何写下上述数字的动机。

---

① 用心理实验的方法，你无法获得你所需的解释。——原注

② 或是对某个种族的人的影响。——原注

③ 这显然与你经常自我观察毫不相干。（我们好像经常认为：由于你如此接近你自己，你可以看到所发生的一切，这和你知道自身的机械装置是一样的）。——原注

④ 这里有一件事可与知道自身的机械装置作比较。"他无疑知道自己为什么做某件事，知道自己为什么这样或那样说？"然而，你怎么知道你为什么做某件事呢在某种情况下，回答就是提出理由：当你在做乘法运算，我便问……——原注

这意味着我完成了这样或那样的演算过程。[①] 在这里,"你为什么这样做"的意思就是"你是如何得到这样的结果的?"你给出了理由,也就是你走的途径。

14. 如果他告诉我们他通达目标的一个特殊途径,就会使我们说:"唯有他知道通达目标的途径。"

15. 提出一个理由,有时意味着"我实际上是按照这条途径来做的,"有时则意味着"我本来是可以按照这条途径来做的。"这就是说,有时我们所说的是一个辩护,而不是报告我们做过的一切。例如,我记得某个问题的答案,当我被问及我为什么这样回答时,我提出了找到这个答案的过程,尽管我并没有经过这样的过程。[②]

16. "你为什么这样做?"回答:"我对自己说这个或那个……。"在很多情况下,动机就是我们被盘问时作出的回答。[③]

17. 当你问:"你为什么这么做?"在许许多多的情况下,人们会提出一个答案——确定无疑的答案,并对此毫不动摇,而我们在许许多多的情况下则予以接受。也有另外一些情况:你做完某些事后,顿感疑惑不解,问道:"我为什么这样做呢?"[④]假设泰勒正处于这种疑惑不解的状态,我说:"泰勒,看这儿,沙发椅的分子吸引了你脑子里的分子,等等等等。"

---

① 在此,我在这一意义上提出了一个理由。——原注

② 我们可以说明获得这一答案的原来的过程,或者也可以是这样:我们现在所看到的将为我们的答案作辩护。

(这不是"动机"一词的正常用法。)你也许会说:"他知道自己在干什么,其他则无从知晓。"——原注

③ 因此,"理由"并不是总是指同一个东西。"动机"也是如此。"你为什么这么做?"一个人有时会回答说:"我对自己说:'我必须去看望他,因为他病了。'"事实上,这是指他记住了他曾那么对自己说。或者,仍可以说,在很多情况下,动机是为我们对他人所问的回答进行辩护的。仅此而已。——原注

④ 然而,人们是否已经清楚一个人为什么会感到疑惑呢?——原注

18. 假设泰勒和我沿河边散步，泰勒伸手把我推进河里。当我问他为什么这样做时，他说："我当时正指给你看一件东西。"然而，精神分析学家会说泰勒下意识地恨我。[①] 举一个例子，当两个人沿着河边散步时常会发生这种情况：

(1) 他们正在亲切地交谈；

(2) 其中的一个人显然是在指某样东西给另一个人看，却因此把他推进河里。

(3) 被推进河里的那个人酷似另一个人的父亲。在此，我们有两种解释：

A. 他下意识地恨另一个人；

B. 他是在指某样东西。

19. 上述两种解释都可能是正确的。我们在什么时候会说泰勒的解释是正确的呢？那是当他从不流露出任何不友好的感情的时候，当教堂的尖顶和我同在他的视野之内的时候，当我们知道泰勒是诚实的时候。但是，在同样的情况下，精神分析学家的解释也可能是正确的。[②] 这里存在两种动机——有意识的和无意识的。与这两种动机相关联的两种游戏是截然不同的。[③] 在某种意义上，解释可能是矛盾的，但矛盾的两者又都可以是正确的。(爱与恨。)[④]

20. 这与弗洛伊德所做的一些事是相联系的。弗洛伊德所做的一些事，在我们看来，是极端错误的。他提出了他所说的梦

---

① 有很多东西可以证实这一点。同时，一个精神分析学家却另有解释。我们也许有证据表明精神分析学家的解释是正确的。——原注

② 他恨我，因为我使他想起了什么。精神分析学家的论断因此得到了确证。怎样确证呢？——原注

③ 与有意识的动机的陈述相关联的游戏和与无意识的动机的陈述相关联的游戏是完全不同的。——原注

④ 既可以是爱，也可以是恨。——原注

的阐释。在其《梦的解析》一书中,他描述了一个他称之为"美丽的梦"的梦。[①] 一个病人说她做了一个美丽的梦,接着就描述说她从高处下降,看见花丛灌木,还摘了一根树枝等等。弗洛伊德揭示了他所谓的梦的意义。此梦包含有最下流的性欲的内容,是最最淫猥的那种——如果你愿意这么说的话——彻头彻尾的淫猥。我们知道淫猥是什么意思。这样的评析,外行听来无伤大雅,然而,对于内行,可以说,他们会闻而窃笑。弗洛伊德说这梦是淫猥的,果真如此吗?他显示了梦境与一定的性本能之间的关系。他建立起的关系大概就是这个样子。通过在一定环境中引起的一系列联想,这个就会触发那个,等等。[②] 然而,这是否就证明了此梦是所谓的"淫猥的"呢?显然没有。如果一个人说下流话,那么,他就不是在说某些于他无害的、后又被人们用以精神分析的东西。[③] 弗洛伊德称此梦是"美丽的",并把"美丽的"一词放在引号里。此梦不美吗?我会对病人说;"这些联想使你的梦变得不美了吗?它本来是美的,[④]为什么不应该是美的呢?"我要说弗洛伊德欺骗了病人。用令人不堪忍受的气味来做一个对比,我们是否可以说"'最好闻的'真就是硫酸"[⑤]吗?为什么弗洛伊德要这样解释呢?人们可以说出两点:

1)他希望把美好的东西解释为下流的东西。这差不多就

---

① 弗洛伊德所说的"美丽的梦"(见《梦的解析》,德文版,1961年,第204页)并没有包含这里所描述的"美丽的梦"所具有的某些特征。然而,不具有这些特征的梦("华丽的梦",见第289页)事实上也被描述为"美丽的梦"或"美妙的梦":"做梦的人永远不会对他的美丽的梦作出令人满意的解释。"——英文版编注

② 从一朵花联想到这个,从一棵树联想起那个,等等。——原注

③ 你不会说当一个人的用意是纯洁的,而其言谈会是下流的。——原注

④ 这就是被称为美的东西。——原注

⑤ 如果在发臭的丁酸和最好的香料之间存在某种联系,我们是否因此就把"最好的香料"放在括号内呢?——原注

意味着他喜欢下流的东西。显然不是这么回事。

2）他建立起的那种联系引起了人们极大的兴趣。这些联系具有一种魅力。摧毁偏见是很迷人的。①

21. 拿下面的例子做个对比："如果我们把雷德帕斯燃烧加热到200℃，水全部蒸发后，剩下的是一些灰烬，等等。② 这些灰烬就是雷德帕斯。"这么说也许有某种魅力，但至少会使人误解。

22. 某些种类的解释之所以吸引人，在于其唬人之势。在一定时期，某些种类的解释吸引人的程度，远远出乎你的意料。③ 像"它真的只不过如此"之类的解释，尤其如此。

23. 人们非常喜欢说："我们无法回避这样的事实，即梦真的就是这样的或是那样的。"④也许实际上就是这样：解释是如此令人厌恶，以至于使你接受了它。

24. 如果有人问："你为什么说它真的就是这样的呢？显然，它根本就不是这样的。"事实上，把它看作其他东西甚至更加困难。

25. 这里是一个极为有趣的心理现象：这个令人厌恶的解释会使得你说你真有这些想法。而在一切正常的情况下，你实际上并没有这些想法。

（1）存在着把梦的某一个部分与一定的现象联系起来的过程。

（2）有这样一个过程："那么，这就是我所指的。"

---

① 对某些来说是这样。——原注

② 如果把某人燃烧加热至200℃，水分便蒸发了……。——原注

③ 如果你想不到有关的例子的话。——原注

④ 如果我们看到了诸如美丽的梦之类的东西与丑恶的东西之间的联系的话……。——原注

在此,存在着一个让人走上歧途的迷津。①

26. 假设当你患有口吃时,你接受了精神分析治疗。(1)你可以说那种解释(分析)是正确的,它治好了你的口吃。(2)如果口吃没有治愈,评估解释的标准可以是这样的:接受分析的患者说:"这一解释是正确的",②或者同意给予他的解释是正确的。(3)另一个标准是:不管被分析者是否接受给予他的解释,③按照经验④的某些规律,解释是正确的。正因为这种解释具有一种特殊的魅力,很多都为人所接受。人们具有潜意识,这幅图景也有一种魅力。有关地狱和秘密地窖的思想也是如此,那些隐匿着的和可怕的东西也是这样。对照一下凯勒笔下的两个孩子的所为:他们把一只活苍蝇放到洋娃娃的脑袋里,接着把洋娃娃埋了,然后逃走。⑤(我们为什么做这种事?这确实是我们所做的那种事。)有很多事,人们都准备相信,就因为它们是可怕的。

27. 一个解释(在物理学中)最最关键的地方在于它能发挥作用,也就是说,能使我们得以预见到某些东西(成功地)。物理学与工程学相联系,一座桥绝对不能塌掉。

28. 弗洛伊德说:"人的脑子里存在着一些程序(用法律作

---

① 两者无需并行,其一起作用,另一个则不起作用。——原注

② "啊,对了,我的意思就是那样。"或者,你也可以说接受分析者所赞同的类比是正确的。——原注

③ 或者,你可以说,正确的类比就是被接受了的类比,即人们通常提出的类比。——原注

④ 解释这种现象的经验。——原注

⑤ 戈特弗里德·凯勒(Gottfried Keller,1819—1890):瑞士诗人,小说家。维特根斯坦所指的那件事出现在《乡村里的罗密欧和朱丽叶》一书里。(《全集》第十一卷,柏林,1889年版,第84页)——英文版编注

为对照)。"[1]这些解释(精神分析式的解释)不同于物理学中的解释,有许多不是产生自经验的[2]。它们表达出来的态度是很重要的。它们给了我们一幅具有特殊魅力的图画。[3]

29. 弗洛伊德可以为他所说的一切,他那伟大的想象以及深重的偏见提出明智的理由,而那些偏见很有可能引导人们走上歧途。[4]

30. 假设有人像弗洛伊德那样极强调性欲动机的重要性:

(1) 性欲动机极为重要。

(2) 人们常常有充分的理由掩盖作为动机的性欲。[5]

31. 这岂不是一个很好的理由,使得人们承认性欲是一切行为的动机,并说:"它的确存在于一切行为的背后?"一种特殊的解释方式能使你承认另外的东西,这一点不是很清楚了吗?假设我让雷德帕斯看 50 个事例,以便使他承认某一个动机。即使这个动机只在其中 20 例中是一个重要环节,我也能使他承认它是所有 50 例中的动机。[6]

32. 参看达尔文所说的剧变。他的崇拜者们说:"这当然是正确的。"另一部分反对者则说:"这当然是错误的。"[7]那些人究

---

① 如果你注意一下弗洛伊德解释时所说的话——不是在诊断过程中所说的话,而是,例如,我们所说的关于脑子里的不同程序(就这个词在法律上的意义而言——译注)的那些话。——原注

② 常常有一个不同意义上的解释。它的吸引力很重要,比在物理学的解释中更重要。——原注

③ 这并没有帮助我们预知任何事,但它具有一种独特的吸引力。——原注

④ 按照你告诉他们的东西,人们就会相信许多东西。——原注

⑤ 人们经常不得不承认这一点,这是一件令人厌烦的事。——原注

⑥ 如果你使他承认这一动机存在于一切事物的背后,它是否就因此而存在于任何事物的背后了呢?你所能说的是:你能够使某些人认为是这样的。——原注

⑦ 他们这样说是什么意思呢?我们可以用同样的话来反驳双方的意见。——原注

竟为什么说"当然正确"呢?(这里说的是:单细胞有机体变得越来越复杂,最后演化成为哺乳动物,人,等等。)有谁看见过这个过程的发生呢?没有。有谁目睹这个进程现在发生了呢?没有。从繁殖现象里获得的证据是微不足道的。然而,在成千上万本书里,演化进程被说成是显而易见的结论。尽管依据相当寡陋,人们对此却肯定得很。会不会有人表现出另一种态度呢?是否有人会说:"我不知道。不过,这是一个有趣的假设,也许日后将得到证实?"[①]以上所述,表明你如何被说明接受某种观点的。你最后完全忘记了需要加以核实的每一个问题,你仅仅肯定它一定是那样的。

33. 如果你由于精神分析的诱导,说你的思想或动机真就是这样的,这并不是说你有了什么发现,而是说你被说服了。[②]一种不同的劝说方式会说服你接受不同的东西。当然,如果精神分析疗法治愈了你的口吃病,它就算奏效了,是一个成就。人们把精神分析疗法的某些成果看成是弗洛伊德的一个发现,而不是精神分析学家说明人们接受的某种东西,但我却要说:事实并非如此。

34. 那些语句是劝说式的,尤其是像这样的:"这真就是这样的。"〔这意味着〕你被说服而忽视了某些差异。[③] 这使我想起了那句精彩的格言:"凡物即为其本身,而非其他。"梦并不下流,

---

① 然而,人们被这个理论的整体以及一条条原则,深深地吸引住了,它们被认为是显而易见的答案。这一理论的确实性("当然正确")是由其整体的巨大魅力所创造的。人们本来可以这样说:"……也许,在将来的某个时候,我们将发现这个理论的依据。"但几乎谁也不这么说,他们要么肯定是这样的,要么肯定不是这样的。——原注

② 我们很可能会把一个人在接受精神分析时承认他是这样或那样想的这一情况,认为是他有了某种发现,而这种发现又与精神分析学家的说服无关。——原注

③ 这意思是说你忽视了某些东西,并且是因为被说服才这样做的。——原注

它是另外一种东西。

35. 我时常提请你们注意某些差异。例如，在这些课里，我努力向你们揭示：无限并不像它看起来神秘。我所做的也是劝说。如果有人说："没有差异"，而我却说："存在着一个差异"，我就是在劝说，我是在说："我不愿你们把它看成是那样的。"①倘若我要说明坎特的表述是多么的令人误解，你就会问："你所说的令人误解是什么意思？他的表述使你产生了怎样的误解？"

36. 金斯(Jeans)写过一本名叫《神秘的宇宙》的书，我讨厌它，并说它是令人误解的。仅就题目而言，我便称之为令人误解的。② 看一看玩捉大拇指游戏的人，他是否被哄骗了呢？当金斯说宇宙是神秘的，他是否被哄骗了呢？我们可以说"神秘的宇宙"这个题目包含了一种偶像崇拜，这偶像便是科学和科学家。

37. 在某种意义上，我是在鼓吹一种思维方式，以反对另一种。说真的，我实在憎恶这另一种思维方式。我尽力陈述清楚我所想的。不过，我是在说："看在上帝的份上，别这么做了。"③例如，我彻底推翻了厄赛尔的论据，而厄赛尔却说那种论据对于他来说具有一种魅力。在这里，我只能说："对于我来说，那种东西没有丝毫魅力，我讨厌它。"④对照这种表述："所有基数的基数。"

38. 参照：坎特写道：数学家在其想象里超越了所有的限

---

① 但它是如何令人误解的呢？它不神秘吗？或者说，它神秘吗？——原注

② 我一直在谈论"捉拇指"的游戏。有什么不妥吗？——原注

"捉拇指"的游戏是这样进行的：用左手握住右拇指，同时用右手去抓左拇指，在它将被捉住的时候，它便"神秘地'消失了。——英文版编注

③ 我不再让自己疑惑，并且说服你去做些不同的事。——原注

④ 对于坎特的论据——我将试图说明正是由于这种魅力使得他的论据很吸引人。(在我与厄赛尔讨论了这些论据之后，他赞成了我的意见，但仍然说："可是仍旧……")——原注

制,这有多美妙呵!

39. 我要尽己之所能来揭示:就是这样的魅力使得人们这样做的。[①] 数学或物理学看上去就不容怀疑,并显示了一种更为强烈的魅力。如果我们能够解释某一表述的环境,我们就可以知道这一表述可以用一种截然不同的方式来表达。我可以另以一种方式来表达,这种方式会使上述表述失去它对于许多人所具有的魅力,当然也会失去对于我所具有的魅力。

40. 我们正在做的就是改变思维方式,我正在做的也是改变思维方式,并且说服人们改变其思维方式。

41. (我们正在做的许多工作,是有关改变思维方式这一问题的。)

四

(摘自里斯的笔记)

1. 审美疑惑——是对于艺术在我们身上产生的效果的疑惑。[②]

科学的典型标志是机械。如果人们构想了一种心理学,其所构想的就是一个灵魂的机械。[③] 如果我们观察一下实际中与此相应的东西,我们就会发现物理实验和心理实验。存在着物理学的规律,也存在着心理学的规律——如果说得客气一点的话。但物理学的规律几乎太多了,而心理学却几乎没有什么规

---

① 我将尽己之所能来揭示这种魅力的效果以"数学"联想的效果。——原注

② 在美学中出现的、对于艺术品所具有的效果的那些疑惑,不同于关于事物的原因的那些疑惑。——原注

③ 我假定所有的科学的典型标志都是机械。例如:牛顿式的机械。心理学:灵魂的三条规律。——原注

律可言。所以，谈论灵魂的机械未免有点儿可笑。

2. 然而，我们可以期望能够预测人类对艺术品所做出的反应。即使我们设想我们实现了这一期望，尽管我们或许能够预测到某一行诗会如何感染某一个人，但我们并没有因此而解决了我们所感受到的审美疑惑。我们为解开审美疑惑所真正需要的，是某种比较——把某些事例组织在一起。

我们喜欢谈论“艺术品的效果”——如情感、意象等等。这样，自然就会产生一个问题：“你为什么听这首小步舞曲？”我们喜欢这样回答：“为了获得这样或那样的效果。”但是，这首小步舞曲本身是无关紧要的吗？——听听这个问题：另一首小步舞曲会不会产生同样的效果呢？

你可以演奏一遍某一首小步舞曲，并从中获得许多东西，而当你再次演奏它的时候，你或许会一无所获。但这并非表明你原来的收获因此就脱离了这首小步舞曲本身。参照那种错误的想法：意义或思想不过是词的伴生物，词本身是无关紧要的。理解“命题的意义”和“艺术欣赏”非常相似。比如有一种想法认为一个语句与某一对象相联系，凡是具有这种效果的东西就是该语句的意义。“如果是一个法文句子，会出现怎样的情形呢？——它也具有一个伴生物，即思想。”

一个人唱歌时，表情可有可无。但为什么不去掉那首歌呢？——如果歌被去掉了，你还能做出表情吗？

如果一个法国人用法语说：“天在下雨。”一个英国人则用英语说同一句话。两个人共同想到的并不是“天在下雨”的真正意义。我们想到了意象之类的东西，它是国际性的语言。因此，事实上：

(1) 思(或意象)不是说出的或听到的词语的伴生物。

(2) 意义——指“天在下雨”这一所思——甚至也不是那有

某种意象伴生的词语。

只有在英语语言的范围内,“天在下雨”这句话才是“天在下雨”这一所思。

3. 如果你问道:“这些词语的独特效果是什么呢?”在某种意义上,你犯了一个错误。如果它们根本就没有什么效果,又会是什么情形呢? 它们不是独特的词语吗?

“那么,我们为什么羡慕这个而不羡慕那个呢?”“我不知道。”

假设我给你一颗药丸。

(1) 这颗药丸会使你画一幅画——也许是“亚当的诞生”。

(2) 它会在你胃里引起感觉。

在上述两者中,我会称何者为更独特的效果呢? 当然,——是使你画了一幅画的那种效果,那些感觉则是非常平常的事。

“看看一张脸——重要的是其表情——而不是脸色,脸的大小,等等。”

“那么,就请光把表情给我们看,不附带脸。”

表情并不是脸对我或其他人产生的效果。你不能说要是其他东西也具有同样的效果,它就具有那张脸所带有的表情。①

4. 谈一下我们对一张脸的表情的记忆的重要性。你可以在不同的时间给我看几根拐棍——其中的一根比另一根要短。我也许记不得在另一次比较中它是较长的一根。但我对它们进行比较,这就使我看到这些拐棍是不一样的。

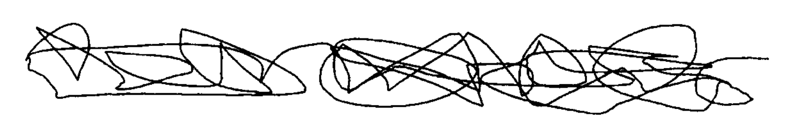
我可以给你画一张脸,然后,在另一时间我又画了另一张脸,你说:“这不是同一张脸。”——但你说不出双眼是否靠得更近了些,或者脸是否更长了〔眼睛更大了或鼻子更长了〕,以及诸

① 脸不是用来产生表情的。——原注

如此类的东西。“看上去有点儿不一样。”①

对所有哲学来说，这是极其重要的。

5. 如果我画了一条毫无意义的曲线：



过了一会儿，我又画了另一条曲线，与原来的那条极其相似，你就不会知道它们之间的不同。但是，如果我画了我称之为脸的这种独特的东西，然后又画了稍有不同的另一张脸，你当即就会知道两者之间存在着差异。

识别一个表情。在建筑方面：——画了一扇门——“略微大了点儿。”你也许会说：“在测量方面，他的眼力甚佳。”这种说法可不对——他看出那扇门样子不好——它的形状欠佳。②

如果你给我看一根长度与原来的那根不同的拐棍，我是不会知道它们之间的不同的。在这种情况下，我也不会做出奇怪的姿势或发出怪音；但如果你给我看的是门或脸，我就会那样做了。

比方说，我笑着说道：“它不太准确。”

“胡说！双唇不过多张开了千分之一英寸，这有关系吗？”

“有关系。”

“那么，这是由于某些结果的缘故。”

然而，不止于此：反应是不同的。

我们可以把上述的过程描述出来——我们之所以作出这样的反应，原因在于那是一张人脸。但是，姑且不管这个过程——我们对这些线条作出的反应与对任何其他线条的反应完全不

---

① 事实是，你记住了面部表情。——原注

② 这与测量无关。——原注

同。两张脸可以有同样的表情,比如说,两者的表情都是悲哀的。但如果我说:“它有的正是这种表情……”①

6. 我用铅笔在纸上画了几条线条,然后问道:“这是谁?”得到的回答是:“这是拿破仑。”从未有人教过我们称这些线条为“拿破仑”。

这一现象与天平称重的现象很相似。

我能够很容易地区别乱涂乱画出来的东西和一幅准确的画像。没有人会这样说:“在某种意义上,两者是相同的。”而另一方面,我们会说:“那是拿破仑。”在一种独特的平衡中,我们说:“两者是相同的。”在某种平衡中,观众能很容易地区别演员的脸和里奥依德·乔治的脸。

人们都已学会使用等号“=”。突然,他们以一种独特的方式来使用它,他们说:“这是里奥依德·乔治”,尽管在另一个意义上不存在什么相似之处。在这里,存在一种等同,我们称之为“表情的等同”。我们已经学会如何使用“相同”一词,突然,我们却又在身高、体重等方面并没有相似之处的情况下使用了这个词。

在此,对我的感觉的最准确的描述将是我的这种说法:“啊,那就是里奥依德·乔治!”

假设对某种感觉的最准确的描述是“胃痛”一词。但是,对感觉的最重要的描述,为什么就不是你的这种说法:“啊,这个和那个一样!”?

7. 这就是行为主义的要旨。他们并不是否认存在感觉,不过,他们说我们对行为的描述就是对感觉的描述。

当他说:邓肯就埋在这座墓里,他的感觉如何呢?我能否不

① 曲线能否具有一幅肖像画所具有的效果呢?(1)兄弟几个有同样的悲哀的表情。(2)它所具有的是这种表情,原真(Photograph)和姿态。——原注

通过描述他如何说而更好地去描述他的感觉呢?[①] 与对他的姿势及做出姿势时说话的语调的描述相比较,其他任何一种比较都是笨拙的。

究竟什么是对感觉的描述呢?什么是对痛苦的描述呢?[②]

来讨论一下一个喜剧演员进行模仿、演出短剧的问题。假如你要描述观众的体验——为什么不首先描述一下他们所看到的呢?然后可能再描述他们捧腹大笑的情形,再后就描述他们都说了些什么。[③]

"这不能算是对他们的感觉的描述。"人们之所以这么说,是因为他们所想到的是器官的感觉——胸部肌肉的紧张等等。这显然也是一种经验,但它还不及他们这样或那样说这一事实重要。人们不认为对经验的描述是对行为的描述,而当作对痛苦或器官的感觉的描述。

参照我们对时髦产生的方式所作的讨论:当他把翻领裁大时,不管他有怎样的感觉,他就是这么裁,等等[④]——这是体验中最最重要的部分。

---

① 我能否不通过模仿他说话的方式而更好地描述他的感觉呢?这是否会给人以最深的印象呢?——原注

② "他感觉到了"(摸了摸头)。——原注

③ 假定我说:"众人哄堂大笑。"在此,我没有描述他们在笑什么东西。要描述的是他们在笑些什么,而不是他们在笑。为什么不首先描述他们看见了什么,其次描述他们干了什么或说了些什么,然后描述他们的感觉。——原注

④ 他把翻领裁得越来越宽,并说:"不行,还不行,还不行吗?"——原注

机械复制时代的艺术作品[①](节译)

本雅明　著

王齐建　译

在与现在非常不同的时代里,那些对物施加的作用力比我们小得多的人发展了美术,确定了美术的种类和效用。然而,技术上的惊人的进步、他们所达到的适应性和精确性、他们所形成的观念和习惯,确定无疑地使古代美术的深刻变化即将发生了。在一切艺术中,都有了一种再也不能惯常看待或对待的物质的成分,一种不能不受现代知识和力量影响的物质的成分。近 20 年来,无论是物质还是空间和时间,都不复是太古时代那个样子了。我们将会有更伟大的革新来改造整个艺术技巧,并从而影响艺术创作本身,或许甚至会实现一种我们在艺术见解方面的惊人变化。

——保尔·瓦莱里[②]

---

① 选自《文艺理论译丛》第三辑。

② 瓦莱里,《美学》,"无处不在的征服",纽约,1964 版第 225 页。——原注

前　言

在马克思对资本主义生产方式进行批判的时候，这种生产方式还处在它的童年时期。马克思努力使自己的批判具有预言的价值。他追溯了构成资本主义生产基础的基本条件，并经过论述，揭示出资本主义将会是个什么样子。结果人们会看到，它不仅越来越加紧剥削无产阶级，而且最终还会创造出消灭资本主义本身的条件。

上层建筑的变革，比基础的变革慢得多，它占用半个多世纪在一切文化领域中表现了生产条件方面的变化。只是在今天，我们才能指出这一变革所采取的是个什么形式。要讲清这些，就一定会碰到某些对预言的需要。然而无产阶级在取得政权之后的艺术纲领，或者说，一个无产阶级的社会的艺术纲领，会比在现有生产条件下艺术发展倾向的纲领，较少与这些需要发生关系。它们在上层建筑中的辩证法，并不比它们在经济中的辩证法更不引人注目。这些纲领是一种武器，低估它们就会犯错误。它们漠视诸如创造力和天才、永恒价值和神秘等等观念——这些观念要是不加控制（在目前要控制它们几乎是不可能的）地运用的话，就会成为一系列带法西斯气味的论据。这些后来被引进艺术理论里来的观念，跟那些更为常见的术语不同，它们在艺术理论中是全然不能为法西斯服务的。另一方面，它们对艺术政治学中革命要求的系统阐述倒是有用的。

一

原则上，一件艺术作品总是可以复制的。人所制作的东西

总是可以被人模仿的。艺术复制品,被学生们在工艺实践中造出来,被大师们为了广为流传他们的作品而造出来,最后,还被追求赢利的第三种人造出来。然而,艺术作品的机械复制,表现出了一些新的东西。在历史过程中,它断断续续地取得进步,隔一长段时间就跃进一次,跃进的力量,一次更比一次强烈。希腊人只知道两种用技术复制艺术作品的方法:铸造和制模。他们能够大量制造的艺术作品,只有青铜器、陶器和硬币。其余的艺术品都是独一无二的,不能进行机械复制。还在手稿能用印刷术复制之前很久,木刻就早已破天荒地使刻印艺术的机械复制成为可能的了。印刷,书写的机械复制,在文字领域造成了巨大的变化,这已是老生常谈了。但是,我们若是从世界历史的角度在此观察这一现象的话,就可看出,印刷尽管特别重要,却只不过是一个特殊的例子。在中世纪,除了木刻,还有镌刻和蚀刻;在 19 世纪初,又出现了石印术。

有了石印术后,复制技术进入了一个全新的阶段。这种直接得多的复制方法,是因在一方石头上按设计打样、而不是因在一块木头上镌刻或在一片铜板上蚀刻而得名。它第一次使销入市场的平面艺术产品,不但在数量上大得跟今天差不多,而且在形式上也日新月异。石印术赋予平面艺术以表现日常生活的能力,并开始和印刷术并驾齐驱。但石印术发明后不过几十年光景,照相术就超过了它。在图画复制的历史上,照相术第一次将具有极重要艺术功用的手解放了出来,从此之后,手的功用就转移到瞧镜头的眼睛上面了。因为眼看比手画更快,图画的复制方法进展如此神速,以致能跟得上讲话的速度了。在电影制片厂里对准一场戏的电影摄影师在演员讲话的时候就以跟讲话同样快的速度拍下了多种形象。正如石印术实质上孕育着带插图的报纸那样,照相术也预示了有声电影的问世。在上世纪末,声

音复制的技术问题解决了。这些努力交汇在一起,造成了保尔·瓦莱里在下面这句预言性的话里所指出的局面:"就像我们付出极小的劳动就能从很远的地方把自来水、煤气和电引进我们的住宅、满足我们的需要那样,我们也将能欣赏视觉的和听觉的影像,我们只须做一个示意性的简单动作,这些影像就会出现和消失。"①在 1900 年前后,技术复制已达到了这样一个水准,它不仅能复制一切传世的艺术作品并由此对公众施加影响,引起极为深刻的变化,而且还在艺术的制作领域里为自己攫取了一块地盘。在研究这一水准时,没有什么东西比这种重复性质更显而易见了。这两种不同的表现形式——艺术作品的复制和电影艺术——一直在传统形式的艺术上面进行这种重复。

二

即使是艺术作品的最完美的复制物,也会缺少一种成分:它的时空存在,它在其偶然问世的地点的唯一无二的存在。艺术作品的这种唯一无二的存在,决定了它的历史。在它存在的全部时间里,它都是历史的主旋律。这里面包含了由于年深月久它在物理条件方面可能会发生的变化和它在收藏中可能会发生的各种变化。② 前一种变化的痕迹,只能靠化学的或物理的分析来发现,而在一件复制物上面,是不能进行这种分析的;收藏过程中发生的各种变化是个因袭问题,这种因袭得从原作的状况说起。

原作的存世,是辨别真伪的先决条件。对一件铜器上的绿

---

① 引自瓦莱里:《美学》,"无处不在的征服",纽约,1964 版,第 226 页。——原注

② 当然,一件艺术作品的历史所包含的还不止这一点。例如,《蒙娜·丽莎》的历史,就包括它在 17、18 和 18 世纪的摹本的种类和数量。——原注

锈作化学分析,是有助于辨别真伪的,这就像某个中世纪的手稿是直接从一个15世纪的档案馆里取出来的那样证据确凿。整个真确性,都是技术——当然,不仅仅是技术——复制能力所达不到的。[①] 原作在碰到往往标有赝品字样的手工复制品时,就保有它全部的权威性;而碰到对等的技术复制品时就不这样了。这原因是双重的。第一,印刷法复制比手工复制更独立于原作。譬如,在照相术里,印刷复印能展现出那些肉眼不能看见但镜头可以捕捉的原作部分,而且镜头是可以调节的,并且可以任意挑选其拍摄角度。而且照相复制,还可以通过诸如放大或慢镜头等方法,捕捉住那些肉眼未能看见的影像。第二,技术性复制能将原作移入原作本身所去不了的地方,首先,不管它是以一张照片的形式出现,还是以留声机唱片的形式出现,它都使原作能随时随地被人观赏。大教堂搬了家,为的是在艺术爱好者的工作间里能被人看到;在音乐厅或露天里演奏的声音,在画室里再次响起。

在机械复制产品能发挥影响的场合,真正的艺术作品可能不会被触动,但是艺术作品存在的质地却总是遭到贬值。这一点,不仅对艺术作品来说是这样,而且,例如,对电影观众眼前闪过的一场风景来说也是如此。在艺术品的问题上,一个最敏感的核心问题——即,它的真确性问题——受到了干扰,而在这个问题上,没有什么自然物是有懈可击的。一个东西的真确性,包

---

① 这很明显,因为真确性是不可复制的,某些(机械)复制方法的强烈冲击,是有助于将真伪加以区分和归类的。加强这种区分能力,是艺术品买卖行业的一项重要业务。木刻术的发明,可以说早在人们认识到这一发明的重要性之前,就已经摧毁了真确性的根基了。可以肯定地说,一幅中世纪的圣母玛丽亚的画像在原作创作出来的那个时候,还不能被说成是“真品”。只是在以后的几个世纪里,它才成了“真品”,而在本世纪,也许这种说法最为引为注目。——原注

括它实际存在时间的长短和它曾经流传过的历史的证据，从它问世的那一刻起，就是世上一切可供流传的东西的本质。因为历史的证据是建立在辨别真假的基础上的，所以，历史的证据在这个东西的实际存在的时间长短无关宏旨的时候，就受到复制之害。而一旦历史的证据出于假冒的时候，真正受害的就是原作的权威性。①

人们可以把已被排除掉了的成分纳入"韵味"这个术语之中，并断言：在机械复制时代萎谢的东西是艺术作品的韵味。这是一个有明显特征的进程，其影响范围是在艺术领域之外。总而言之，复制技术把被复制的对象从传统的统治下解脱出来。它制造出了许许多多的复制品，用众多的摹本代替了独一无二的存在。它使复制品得以在观众或听众自己的特殊环境里被观赏，使被复制的对象恢复了活力。这两种进程导致了作为和现代危机对应的人类继往开来的传统的大崩溃。这两种进程，都跟现代群众运动有着紧密的联系。它们最有力的工具就是电影。电影的社会影响，特别是它那最积极的形式中的破坏性排泄性的一面，即对文化遗产的传统价值进行扫荡的一面，是不容忽视的。这种现象，在伟大的历史性电影里最为明显。它向着崭新的领域扩展。艾尔贝·甘西在 1927 年曾热烈宣称："莎士比亚、伦勃朗、贝多芬将拍成电影……所有的传说、所有的神话、所有的志怪故事、所有创立宗教的人和各种宗教本身……都会

① 最贫穷的省份里上演的《浮士德》，在这方面也比一场浮士德电影强，平心而论，它真可以与魏玛的首场演出媲美。在银幕前，脑子里是不会闪现那在舞台前惯常会在脑子里闪理的思想的——例如，在摩非斯特等角色的身上，有着歌德的朋友约翰·海因里希·默克的影子。——原注

被表现出来,得到复活,而主人公们会在墓门前你推我挤。”①他大概并没有想到要这么干,但他却发出了进行彻底扫荡的呼吁书。

三

在漫长的历史时期里,人类的感性认识方式,是随着人类的整个生存方式的改变而改变的。人类感性认识的组织方式,这一认识所赖以完成的手段,不仅是由自然所决定的,而且也是由历史状况所决定的。在公元5世纪,随着人口的大迁徙,罗马末期的艺术工业和维也纳风格出现了。不仅与古代艺术不同的新艺术得到了发展,而且一种新的认识力也得到了发展。维也纳学派的学者里格尔和威克霍夫,是第一个由新的艺术形式得出有关当时的认识结构的结论的。他们蔑视埋没了这些新的艺术形式的古典传统的压力。然而,尽管这些学者眼光远大,但他们却只局限于表现构成罗马帝国后期认识特征的重要的、形式上的特点,他们没有努力——也许,不曾找到途径——来表现这些认识的变化所体现出来的社会变革。在当前,各种条件对有类似眼光的人有利得多。假若能将现代认识方式的变化理解为韵味消失的话,那么它的社会原因就可以揭示出来了。

以上根据历史文物提出的韵味的概念,可以根据自然物体进行有益的说明。我们将后者的韵味解释为一定距离之外的独一无二的现象。倘若你在一个夏日的下午,一边休憩着一边放眼看地平线上的一条山脉或者一根在你身上投下绿荫的树枝,

---

① 艾尔贝·甘西,《走向形象的时代》,“电影艺术”,巴黎,1927年版第2卷,第94页起。——原注

你就体验到那峰峦、那树枝的韵味。这种形象使人很容易理解韵味在当代衰微的社会基础。它有赖于两种情况，这两种情况都跟当代生活中群众影响的增大有关。即跟当代群众想让事物在空间上和人性上更“贴切”些的渴望有关。这种渴望，就和他们接受每件实物的复制品以克服其独一无二性的倾向一样强烈。① 这种通过占有一个对象的酷似物，占有它的复制品，来占有这个对象的愿望与日俱增。显然，由画刊和新闻短片提供的复制品与肉眼亲自看见的形象不尽相同。独一无二性和永久性与后者紧密相连，正如暂时性和可复制性与前者紧密相连一样。把一个东西从它的甲壳中撬出来，毁掉它的韵味，是认识的标记。这种“万事万物普遍平等的知觉感”增强到这样一种程度，以至于它甚至用复制的手段来从一个独一无二的物体中榨取它。在统计学愈来愈重要的时候，在理论领域显而易见的东西，就这样在知觉领域也显现了出来。这种真实性和群众互相适应的过程，对于思想和知觉而言，都是无限的。

四

一件艺术作品的独一无二性是跟它所置身其中的传统的结构分不开的。这个传统本身完全是活生生的，并且可变性极大。比如说，一尊维纳斯的古雕像，希腊人把它作为一个崇拜的对象创造了出来，而中世纪的牧师却把它看作是一尊不吉祥的邪神像。希腊人和中世纪的牧师们是从不同的传统的角度看待它

① 满足群众的人性趣味，可能意味着把某个人的社会功能从视觉领域排斥出去。没有什么东西可以保证当今一位画家在画一位坐在早餐桌旁家人之间就餐的著名外科医师时，把他的社会功能描绘得比17世纪的画家（比如伦勃朗在其《解剖学课》中）画外科医生时把这行职业表现得更清楚些。——原注

的。但是,这两种人都同样地碰到了它的独一无二性,即它的韵味。在最早的时候,传统艺术结构的一体化表现在祭仪之中。我们知道,最早的艺术作品是起源于一种仪式——起初是魔法仪式,尔后是宗教仪式。与其韵味有关的艺术品的存在,从来就不能完全与其仪式的功能分开,这一点是很有意思的。① 换言之,"真确的"艺术作品的举世无双的价值的基础,是仪式,是它的原始的使用价值的所在。这种仪式的基础,尽管是很久以前的,但作为改作俗用的仪式,哪怕是在对美的崇拜的最亵渎的形式中,也依然是可辨识的。② 对美的世俗的崇拜,在文艺复兴时期发展了起来并称王称霸达三个世纪之久。这清楚地表现出那个正在衰微之中的仪式的基础和在它里面发生的第一次深刻的危机。随着第一个革命性的复制方法照相术的出现,同时也随着社会主义的兴起,艺术敏感到了正在迫近的危机。过了一个世纪之后,这场危机就变得显而易见了。在这个时期,艺术用"为艺术而艺术"的原则,用一种艺术的神学作出了反应。这促使一种在"纯"艺术观点的形式中可称之为否定的神学的东西的勃兴。它不仅否认艺术有任何社会功能,而且还反对用题材来

① 把韵味定义为一种"一定距离之外的独一无二的现象",只不过表现出了在时空知觉力的范畴之中的艺术品崇拜价值的公式化。远与近相对。本质上远的对象是不可接近的东西。不可接近性实在是崇拜形象的一种主要性质。要逼真,它就得保持"一定距离"。一个人可以从它的题材达到的这个近,并不减少它在其表面上所保持的距离。——原注

② 绘画的崇拜价值俗用化到什么程度,它最主要的独一无二性的观念也就模糊到什么程度。在观赏者的想象中,在形象崇拜里占支配地位的现象的独一无二性,起来越多地被创作者的或他的创作成就的经验上的独一无二性所取代。当然,决不是完完全全的取代。真确性的概念总是胜过纯粹的真实性的(这在搜集家身上表现得特别明显,搜集家总是保留着某些拜物教徒的痕迹,他们还通过占有艺术品来分享其仪式的力量)。然而,真确性概念的功能在对艺术作评价时依然是决定性的。随着艺术的俗用化,真确性取代了作品的崇拜价值。

对艺术进行任何分类(在诗歌中,马拉美是始作俑者)。

机械复制时代的艺术分析,必须公正地对待这些关系,因为它们赋予我们一种十分重要的洞察力:机械复制在世界上开天辟地第一次把艺术作品从它对仪式的寄生性的依附中解放出来了。被复制的艺术作品在更大的程度上变成了为了能进行复制而设计的艺术作品。例如,一个人可以用一张照相底片,翻洗任意数量的相片;而要鉴别出哪张是“真品”相片是毫无意义的。然而一旦真确性这个批评标准在艺术生产领域被废止不用了,艺术的全部功能就颠倒过来了,它就不再建立在仪式的基础之上,而开始建立在另一种实践——政治——的基础之上了。

作者作为生产者[1]

本雅明　著
吉米　译

我们的任务是：使知识分子认清其事业的性质和作为生产者的环境，从而把他们争取到工人阶级一边来。

——拉蒙·费尔南得

你总记得柏拉图在他的理想国里是怎样对待诗人的。他从公众利益出发把诗人从国中整个地驱逐了出去。其实他对诗的能量有着极高的估价，但他认为它是有害的、华而不实的——当然这是对他的“理想”国来讲。从那时起，诗人生存权利的问题一直没有像那样着重地提出来过。但今天，这个问题自己摆到了桌面上。也许只是很少以这种“形式”提出来罢了：但诗人自主权的问题大家多少都是熟悉的：即诗人想写什么就写什么的写作自由问题。人们不会愿意资助给诗人一笔经费而让他想写什么就写什么。我们认为目前的社会环境迫使诗人决定他的创作是为谁服务的。资产阶级娱乐性文学作家不会承认这种选

---

① 译自 W. Benjamin：*Reflections*，translated by Edmund Sephcott，published exclusively in the United States and Canada by Harcourt Bract Jovanovich Inc 1977。

择。但我们可以向他证明，不管他承认不承认，他的工作总是为某个阶级的利益服务的。有一类比较先进的作家确实认识到了这种选择。他们立足于阶级斗争的基础上，决定站在无产阶级的一边。这下他们的写作自由就告终了。他们的创作现在决定于在阶级斗争中什么是对无产阶级有用的，这样的创作通常被称作“带倾向性的。”

这是一个颇时髦的词，长久以来围绕它展开的辩论大家是熟悉的，因而大家也知道这个辩论是多么地徒劳。因为它从来没超出单调地重复支持和反对两种论点：一方面，诗人必须有正确的政治立场；另一方面，要求其作品享有质量，这也是无可非议的。只要政治立场和质量两因素之间的联系没有被“觉察”出来，上面那种公式化的争论当然是不能令人满意的。当然，人们可以任意确定这种联系。人们会说：具有正确政治倾向的作品不需要其他质量。人们也可能说：具有正确倾向的作品必定也具备所有其他质量。

这第二种观点不是没有意思的，甚而也是正确的。这就是我的观点。但这样说我并不是想武断地作出规定。它必须被“证实”。正是想要证实它我才要大家引起注意。你也许会说这是一个非常狭隘的、早已过时的主题。我怎么能用这样的例证来促进对法西斯主义的研究？然而这正是我的目的。因为我希望能够向你们证明，政治倾向的概念，通常以扼要的形式出现于上述提及的辩论时，它完全是政治文学评论毫无用处的工具。我要向你们证明，一部文学作品的倾向只有当其政治上正确时文学上才能正确。也就是说，政治上的正确倾向包括了文学倾向。我要进一步直接说明的是：这种明显或不明显地包含于每一个“正确的”政治倾向里的文学倾向本身就构成了作品的质量。作品正确的政治倾向包括了它的文学质量，因为它包括了

其文学“倾向”。〔……〕

我们都知道,社会环境是由生产环境决定的。唯物主义文学批评研究一个作品时总是要问:这个作品对其所处时代的社会关系采取什么立场?这是一个很好的问题,同时也是一个很难回答的问题。答案往往是模糊的。我现在想给你们提一个更直接的问题。这个问题似乎较细微,涉及面也不那么广,但我觉得似乎更有希望得到答案。我们不要问:一个作品对其时代的生产关系的态度如何?它是否接受这种关系?是不是反革命的?还是旨在推翻这种关系?它是不是革命的?先不提这个问题,或起码在提这个问题之前,我想提出另外一个问题。与其问:一部作品对其时代的生产关系的“态度”如何?我还不如问:它在其中的位置如何?这个问题直接涉及作品在其时代的文学生产关系中的功能,也就是说它直接涉及作品的文学“技巧”。

至于技巧的概念我已作过定义,即它必须能使文学产品直接被社会的因而也是唯物主义的分析所理解。同时,技巧的概念提供了一个辩证的出发点,由此可以超越形式与内容徒劳的对立。再者,技巧这一概念正确地表明了倾向和质量的关系之间谁决定谁的问题,这个问题我们一开始就提出来了。所以,如果前面我们说一部作品正确的政治倾向因为它包括了其文学倾向也就包括了它的文学质量,我们现在就可以更确切地表明这一点,因为我们认为这种文学倾向在文学技巧上既可包含进步也可包含倒退。〔……〕

用进步知识界所期望的方式对生产工具和形式进行改造,即以解放生产方式和为阶级斗争服务为目的的改造,布莱希特把它称之为“改变用途”。是他首先使知识分子具有这一远大追求:即不要提供生产工具,除非先尽最大可能把它变得同社会主义协调。作者在介绍一系列以《尝试》为名的作品时说:“《尝试》

的发表正值某些作品不该再先讲个人经历(作品人物的经历),而应该关心某些规章制度的运用(改造)的时候。这儿所要求的并不是像法西斯主义者所声称的精神革新,而是指技巧革新。我会再回过来讲这些革新。我现在先满足于指出仅仅提供生产工具同对它进行改造之间的关键性区别。我想以下面这一主张来开始我对"新写实主义"(New Matter-of-Factness)的讨论:即没有尽最大可能去改变生产工具而先提供之将是非常值得谴责的做法,即使提供的材料看起来具有革命的性质。因为我们面临一个事实——为此德国过去的10年已提供了大量的例证——即资产阶级生产和出版工具能够采用极具革命性的作品,甚至可以宣传它们,却不用怎么担心它本身的生存以及拥有这些工具的阶级的生存。这一点至少适用于由雇佣文人提供的作品,即使他们算是革命的雇佣文人。我对雇佣文人的定义是:他们表面上要改进生产工具使其为社会主义利益服务,但原则上却不想把它从统治阶级手中夺过来。我还要进一步指出,相当一部分所谓左翼文学除了不断从政治形势中猎取一些新奇效果以取悦于公众之外,根本不具备其他任何社会功能。这就要谈到"新写实主义"的问题。其惯用形式便是报告文学。让我们自问一下这种技巧到底对谁有用。

为明了起见,我突出谈一下它的摄影形式。适用于这种形式的也适用于文学形式。两者都因发行技术即无线电台和插图报纸而使其流行性剧增。让我们回忆一下达达主义。达达主义的革命力量在于它对艺术真实性的执著。他们把票、线卷和烟头凑合起来的静物同艺术因素联系了起来。他们把所有东西都放在一个框架里面,然而把它展示给公众:瞧,你的像框具有划时代的意义,日常生活最细微的真实片断胜于绘画本身的表达,就像书中某页上凶手的血手印胜于文字本身的描述一样。这些

革命性内容大部分幸存于集成照片中。你只要想想约翰·哈特费尔德的作品,他的技巧使其书面变成了政治工具。但再进一步沿着摄影的道路走下去。你看到了什么呢?它变得更加细腻、更加现代,以至于如果不加以美化的话就再也不能拍摄一个住宅区或一堆垃圾。这样,难怪对一个发电站或电缆厂自然就只有这样的描写:多么美丽的世界!“美丽的世界”——这也正是伦格—巴奇有名的摄影选集的题目。在这部选集中“新写实主义”摄影达到了登峰造极的程度。因为它通过一种时髦而完美的摄录方式成功地简直把赤贫都变成一种享受。因为如果改头换面地把早已遗弃的主题(如春天、名人、异国风情)重新以时髦的方式搬回来吸引大众消费是摄影的经济功能,那么企图从内部——也就是说时髦地——以一种新的面目取代世界的本来面目就是其政治功能。

这是一个极好的反面例子,说明没有事先改造生产工具就提供之将意味着什么。改造生产工具就将意味着摆脱了又一个障碍,超越了又一个对立,而这些障碍与对立束缚了知识分子的生产。在这种情况下,摆脱的是创作同形象之间的障碍。我们要求摄影者能给他的相片作一点注解说明,使其独立于商业时尚并使其具有革命的使用价值。如果我们作家要拍照时,我们就更要着重提出这一要求。所以对作为生产者的作者来说,技巧上的进步也是他政治上的进步的基础。换句话说,只有超越在资产阶级看来是构成其秩序的生产过程中的专业化,这种生产才有政治上的价值;而由专业化造成的局限必须由生来就要把它们分开的两种生产力量联合起来突破。作为生产者的作者在发现他同无产阶级团结在一起的同时,也发现他同其他以前他似乎根本不太关心的生产者同时存在。〔……〕

我刚才是在谈一种时髦地把贫穷当成一种消费对象的摄影

方法。在回到作为一种文学运动的"新写实主义"时,我要进一步指出它已把"对贫穷的斗争"变成了一种消费对象。至少在资产阶级国家里,这个运动把革命的反映转变成娱乐对象,使其轻易地在大城市的"卡芭莱"酒吧中找到市场,因而它的政治意义确实在许多情况下已是耗净了。把政治斗争从一种果断的行动变成娱乐性冥思的对象,把它从一种生产方式变成一种消费品,这是这种文学的定义性特征。一位有眼力的评论家用埃里希·凯斯特纳的例子已作了如下的阐述:"这个左翼激进知识界同工人运动毫无共同处。他们的作用是:从政治角度来讲,是制造小帮派而不是党团社体;从文学角度来讲,是制造时尚而不是流派;从经济角度来讲,是制造代理人而不是生产者。他们只是一些善于展示他们的贫穷、举办一个打打呵欠的宴会的代理人或雇佣文人。人们不可能处于比这个更难受的窘境了。"

我已说过,这一帮人大规模地展示了他们的贫穷。因此他们逃避了今天的作家最迫切的任务:即为了从头开始他们必须意识到他现在是而且必须是如此地贫穷。因为这才是所涉及的问题。苏联不会开除像柏拉图那样的诗人,这是真的,但会给他分配一些任务,使他不能在他新的力作中发挥久已一直作假的创造性个性。以这样的个性和作品期望一个更新是法西斯主义的特权。〔……〕深刻反映目前生产环境的作者(的作品)永远不会仅仅是关于产品的作品,而同时总是关于生产方式的作品。也就是说,他的产品必须在超出它们作为作品的特征上具有一种组织功能,而它们组织上的用途也不能以任何方式降低为宣传价值。光有他们的政治倾向还不够。著名的利希腾贝格说过:"不是一个人的观点,而是这种观点使其成为什么样的人才是至关重要的。"现在观点也很重要是事实,但如果它们不能使用有这些观点的人有任何用处,最好的观点也毫无用处。最好

的政治倾向如果不表明要被遵循的态度,它也是错误的。而这种态度作者只能在其特殊的活动中进行表明,这个活动便是创作。政治倾向是构成一部作品的功能的必要的、但永远也不是唯一的条件。这就进一步要求作者起一个指导和教导的作用。而今天这一点比以往都更必需。什么也教不了作家的作者,谁也教不了。所以重要的是生产的示范性特征。它首先能引导其他生产者去生产,其次是由他们来安置改进了的工具。如果这个工具能使更多的消费者转变成生产者,即把读者和观察者转变成创作的合作者,这个工具就越佳。

—

论演员的人类学[①]

普莱斯纳　著

赵勇　邓晓芒　译

人类学居然要来研究演员的问题，这初看起来也许是令人惊奇的。更使人吃惊的是，实际上人类学至今为止通常是忽略了这一问题。演员表现着人。一个人扮演着另一个人。除此之外我们就看不出任何别的意思了。诗和造型艺术不是用人本身，而是“曲折地”和“间接地”，用言词、色彩和形式来扮演人。在日常生活中我们遇到的是“本来模样”的、没有粉饰和伪装的人。无疑，这样一种可以直接把握的特性在人类学看来构成一种方法上不可忽略的优点，因为人类学要了解人是怎样的，人是什么。演员的处境则至少有一种复杂化了的自身反映的统一性，在这里，角色的被扮演的人格掩蔽了演员的扮演者的人格。甲先生作为奥赛罗，乙女士作为苔丝德梦娜，都是想象的人格，并且如果我们就字面上来理解这种说法的话，它们都属于幻想的领域。奥赛罗和苔丝德梦娜是一些形象，它们意味着某种插入到现实的戏剧观众和现实的演员之间去的现实性，它们是相

① 译自 Helmuth Plessner：*Mit anderen Augen — Aspekte einer philosophischen Anthropologie*，Philipp Reclam jum. Stuttgart 1982。

对于现实而言但不是相对于自身而言的想象世界的形象。人类学要在人的本质的完全现实性中来研究人的本质。难道人类学为此就偏要挑选这样一个处境,使得看待现实的目光被形象所遮蔽,请注意,是被这个现实所制造出来的形象所遮蔽?

实际上值得注意的是:这些形象体现着有血有肉的、有思想、感情的人。它们并非作为着色的平面图像而实存,也不是作为活的形象和动的雕像而实存。它们是被人扮演和表示出来的人。奥赛罗和苔丝德梦娜不多不少正是像某甲和某乙在他们的私生活中那样生活着,在这种私生活中一般地说,和他们自己在扮演中所参加进去并使观众感动的那种命运比较起来,对演员的聘用和薪俸的盘算也许比爱情和嫉妒占有更大的空间。人们被伪装成完整的性格。人们从自身脱落下来,变形为另外的人。他们扮演一个另外的存在。这种情况对于人类学知识来说毕竟不也提供了特殊的便利吗?人类的实存在此以变形的方式汲取着自身,从而使自己彻头彻尾成为透明的,这不正好在方法上具有不可估量的价值吗?对这种可能性加以注意,不是至少值得费力去做吗?如果说,人在谈论、对待、判断、塑造着自己、别人和世界时,在与自己、社会、自然界和上帝寻求到某种关系时,自己给自己提供了哪样一些东西,这是人类学研究一直要阐明的问题的话,那么,它为什么应当、甚至怎么可以对人的存在的自我塑造这一行为视而不见呢?

一、发展阶段

如果承认原始的演剧属于宗教崇拜的行为,戏剧是从神圣的仪式发展而来的,那么它由此解放出来并最终在现代舞台和银幕上所达到的世俗化过程,不会不在作为动作承担者的演员

身上留下痕迹。表演者的人物角色是指向目的,即指向演出的内容和形式的。我们所熟悉的演员典范是文学的儿子,是文学发展到市民阶段的宠儿,是自由创作的舞台诗人所委托的口译者。他仅仅实现着诗人的意志,被导演引导、间或还被监督着。他对角色的把握是被诗人意图的明确性和时代趣味所制约的,但在其内部却有足够的空间来进行自己个人独创的和令人倾倒的表现。他的个别性在角色中展开的同时又消失了,这角色的根基则仍然是决定性的。变形仍然是由个性来承担的。

在宗教活动的起源之中,情况则不是这样。“僧侣或其他表演者仅仅只是神圣力量的体现者……只有这样才可以理解,为什么在宗教崇拜活动中化装和面具是不可缺少的……面具使进行宗教崇拜活动的人成为代理人。在好些原始民族的假面舞蹈中,舞蹈者在严格意义上代表一体现着鬼怪、神灵和被表现的事件,……他们是精灵或鬼怪,那些事件也在重复发生。”[①]作为代理人,人们消失在由面具和仪式活动所规定好的演剧后面,它的角色并不顾及个别性,它的作者和演出者是神。人们的动作是按照仪式而重复的。无名氏和动作规范笼罩着场景。

这场景在一个由诗人创作的剧本产生出来并对之加工的过程中变得松弛起来。假面具去掉了,演员逐渐把自己的人格带入了变形。不过,某些典范仍然长时期地受到尊重,这不仅是因为习俗禁止自由创造的典范,或禁止对传统角色的新理解的涌现,而且也是因为观众总是想要重复地看到同样的人物形象,正如孩子们在木偶戏中总想看到小丑和妖怪一样。随着社会生活从传统的压迫下解放出来,最终必然也会出现戏剧舞台,并且会诉之于表演者的创造性的变形能力。现代问题剧的自然主义尽

① 雷欧:《宗教现象学》,图宾根 1933,第 350 页。——原注

管有心理学上的深化和对生活真实性的理想,毕竟还没有达到过这一演员解放的高峰。即使在这里,演员最终也被束缚于角色之上。古典戏剧的高昂的演说风被“克服”了,朗诵和手势的逼真性试图在舞台和观众之间取消距离,但还没有取消内在于一个角色的存在,即表演者对于观众的反映关系本身。

只有电影,当它逼近自己那些特有的可能性并从戏剧舞台的榜样中摆脱出来时,才达到了这一点,因为它利用摄相机可以现实地不再受制于距离,也不再借助一个场面的全景,而转入到对一张面貌、一只手、一个物体的特写镜头。就照相复现出真实性这一点说来,照相把它呈现在直观面前的人和物的真实性格加强了。它炸毁了舞台框架,它取消了场景,它把观众置于事件之中而不对这些事件提出观众欣赏的根据——使观众着迷。电影达到了演员自己在扮演自己这种幻觉。因此只有在这里,角色才最终成为了一个人的表演的单纯借口和辅助工具,这种表演的魅力给这个人打上了电影明星的标记。道格拉斯·范朋克,玛丽·璧克馥,查理·卓别麟,海恩茨·吕曼归根结底扮演的是他们自己。

相反,舞台只有在万不得已时才容许能言善辩的演员处于不显赫的地位,舞台作为场景毕竟是以言词为生命的,这言词为了支持表演必须是显赫的。对观众的距离就是起这个作用的。观众面前呈现出某种召唤他在场的东西,因为这是他的事情,涉及到他的事情。他是客人,对于客人必须提供某种东西(演出是一场由表演者而不是由观众举行的宴会,观众只是演出的资助者;东道主是担当角色的人,而不是担当费用的人)。相反,在电影中却没有谁是客人。在我看来,电影不是以言词为生命,而是以画面,以音画,以色彩音画和造型音画为生命的,它要提供的是直接的现实性,而不是借助于舞台的现实性。它表现出来的

不是片断，而是细节，这细节关系到在场的幻觉。演员应当不让人发现他知道观众的眼光在盯着他，而观众应当忘记自己是观众和听众。

二、扮 演

无名氏假面舞蹈者的动作是与宗教崇拜仪式的规范相符合的，并且它不想表现什么，而是讲述，并通过传达一个事件来达到表现性；而电影明星则是在一个角色的背景上表现自身。在这两者之间横着一道鸿沟。但尽管同一种行为的功能是指向完全不同的方向的，这两者毕竟都是用自己的身体来显示和表现一个人物形象。这样，用客观物质如色彩、形式、材料、语词和音响来表现，原则上就不可能脱离演员的表现，而且它们肯定拥有某些共同的审美法则，不过这个表现在特殊的物质实存中毕竟显露出人和自身的某种间距性，人们对这种间距性的范围和种类在人类学中的意义，比对它们的效果在美学中的意义了解得更少。人们忘记了，日常生活要求于人的“自我克制”，人在日常生活中对所扮演的角色的控制，环境和职业迫使每个人或多或少具备的变形能力和伪装能力，在表演者那里都是针对他要向观众呈现的形象而发的。人在任何一种事务上通常的献身精神中都可以、甚至必须忘掉自己。他只让自己意识到他自己的那出戏，使之和自己相分离，这出戏是需要特殊的控制和调理作为手段才能实现其目的的。在演员那里这出戏包括了他自己的身体和心灵。他自己是自己的手段，也就是说，他在自身中使自己和自己分裂了，但是他为了留在形象之中而仍然站在裂缝的这一方，站在他所扮演的人物的后面。他不可以想到这个分裂，如像歇斯底里患者或精神分裂病人那样，而必须对生动的扮演加

以控制以保持与这个扮演的距离。他只有在这样的距离中才在表演(游戏)。

观众理所当然地把表演者的表达力归结到与表现形象相符合的自身感情的强度,但同时却忘记了,在这个形象后面——哪怕力求达到直接的逼真性——存在的并非感情,而是演员塑造形象的意图,演员在一个规定的情境中把自己视为与一个人物形象是同一的,但这个情境却并非单方面的。哪怕是根据自己的理解扮演一个角色的表演者,哪怕是电影演员,都仍然是代理人,仍然是戴着假面具的人。与"原始人"的无名氏假面舞蹈者的区别只在于,他的假面不是用木头做的,而是他自己的身体。随着宗教面具的取消,人体本身成为了艺术的媒介。表演者仍然隐藏在他自己的外表底下,这与宗教崇拜的舞者正好一样。只是他在角色的形象中掺入了他自己的个性,或者说他用角色的形象浸透了他自己的个性。表演者的成功不在于他的感情在一定的瞬间是真实的,不在于他真实地感受到与自己人物形象的动作相适应的这种和那种感情,而在于他通过自己的手势,自己的表情,自己的声音,而能够为自己和别人在内心深处产生出那种得到动作印证的幻觉。

我们不能把演员的塑造强纳入一个非此即彼的格式之中:要么是从内到外,要么是从外到内。两条路对于演员的塑造都是敞开的,也是互补的。形象塑造在两条路上都可能越轨。一个手势稍有差池,稍有夸张,如果不是为形象服务的话,都会落空和变得刻板。最强烈的感情如果不在声调和动作的外表上表现出来,就不能传达。素描画家和油画家必须熟练地掌握住那些规定着他的线条和色彩手段及一个有限平面的划分,并逼使他作某种凝练和浓缩以深入本质的方法,这种凝练和浓缩是唤起对所见之物、对在视觉信息中被认可之物的幻觉的条件;同

样，表演者也必须致力于用他声音的语调，他的步态，他的手势和眼神来促成形象的构成。一种真实的激动，一种真正的感情固然有助于使他找到真正的表现方式，但只有当它们现实地供表演者支配时才有价值。表演者只有当他清醒时才是表演者。

上面这些论证不是要维护某个特殊的表演流派，而只是针对着演员的情境。表情性的风格，沉浸于动作的风格，表现性的风格，甚至过分夸张的风格，它们和完全逼真的风格，客观冷静的风格，平铺直叙的风格和自然而然的风格一样，都属于这样一种表演形式，它可说是跳过了作为幻觉制造者的表演者并将他从形象的外表上排除掉了。与这种形式相对立的，有古代演说术的风格，职业喜剧家的风格，但也有某些个性的形式，某种自我表演、自我欣赏（在一定情况下转入即兴表演）的表演艺术形式，或者在相反的方向上，也有将角色形象的客观性一直抬到傀儡戏般程度的表演艺术形式，它们是一些将表演者包含在形象之中的表演形式。这一切形式都是真实的，每一种都有自己的方式，没有一种在真实、伟大、动人或美方面对另一种形式有优先权。在每一种形式中，人都在某种既是直接的又是间接的、既是自然的又是人为的方式下显示着自己。因此它们在某种程度上向我们说明了演员及其艺术，还说明了人的本性，其表演能力在演员身上作为扮演的天赋而显得升华了，而作为人的存在的可表演性则通过扮演而变得明显了。

三、形象构思

自然，完全可以把作为主体的演员与他扮演的作为客体的人物形象区别开来，只要人们在这种区别中仍然意识到事实上这个客体应当是他在表演中参加进去的一个主体。在艺术的表

演者那里,先行于这种参与的是他在扮演时所遵循的一种特殊的形象构思。他的表演建立在为此所要求的某种自我割裂之上,即割裂他在角色中要成为的那个自我,这种割裂,正如刚才简短提到的风格形式所证明的,对于演员可以采取极其不同的方式。艺术的这个过程在再现剧本上,在语言上,在使语言和动作达到高度协调上的困难是众所周知的,更不用说形象构思了,它怎么可能得出这样一个结果,向我们指出某种人性的幻觉——哪怕人们赞叹它的逼真、真实、伟大、动人和美?另一个问题是,在一个对自己假装出来的"自己"的人物形象中重新认识自己的一个方面,一种可能性,认识在某种理念光照之下的一个人,这对于人来说难道是可能的吗?如果他不是在自己的本性中已经具有某种演员的"成分",这个人物形象在他那里难道会有什么根据吗?他在这方面不是必定已经成为他所要学着去做的那个样子了吗?如果说演员的表演域根据其可能性来说是无限的话,无论如何他不是从一个特殊的角度揭示着人的构型吗?

在这里,一个人并不是从一个单纯人物形象来引起对生活的回忆,而是这个人由于一个人物形象而复活了。皮影戏、木偶或傀儡戏、尤其是动画片的魅力恰好在于,它们显示着作为人的替代者的人物形象,显示着一切地上的、天上的、地下的东西的象征。如果由于人物形象与它所表现的东西之间有距离而给这种象征增加了困难,而在现实的人的面貌被取消这方面又减少了困难,那么这个象征就在这里横跨着一个特别大的距离同时又玩弄着这个距离。儿童和"原始人"所从这种对想象力的呼唤比我们文明而理智的现实主义者要更容易,这不奇怪。对他们说来木偶戏和傀儡戏与宗教祭仪的假面戏人物形象是类似的,由于这些人物形象都具有从外部被推动的机械性,它们那被精

确规定好的过程具有类似的表现形式。现在，如果一个真人在舞台上扮演一个人或一个拟人化了的存在，那么虽然变形的幻觉在观众那里变得容易了，人物形象与它所表现的东西之间的距离缩小了，因而在这方面，情境在观众看来是改变了；但即使这方面变得更困难，只要观众愿意去追溯那在扮演中显示出来的人物形象，他就总还是保有理解的能力。这时，扮演一个现实人物的现实表演者的外观插入到观众和被表现的人物之间，因而与人物形象的距离表面上被缩小了，在电影明星的极端情况下被取消了，却又被重新制造出来，只不过是转移到人自身中去并作为人与他自身的关系而被揭示出来。

人作为他自身对自身的关系，在自己和观众的眼里都是扮演一个角色的人。但在这种关系中演员和观众所重复的只是人与自身以及人与人的间距性，这间距性渗透着他们的日常生活，不过如果说它也被引入表演游戏中并且也潜在地保留着表演性格的话，那么它也构成一个严肃态度的基础。因为，除了知道自己有责任在社会里充当某个我们所要扮演的角色以外，最终又有什么是这种日常生活的严肃态度呢？不过这种扮演不想成为表演，它只知道别的扮演者，即他周围的人，而为我们的社会角色作形象构思的任务是由我们投身于其中的传统来为我们承当的。尽管如此，我们必须作为对我们自己和对世界的潜在的观众而把世界看作舞台。诗人使得哲学家、历史学家、社会学家和其他一切人把人作为现象来深入地研究。

在按照一种人类生活方式所扮演的角色中，存在和对存在的理解的牢不可破的协调要求人加入一个合理的关系中去。这种关系把一个人的任何一种地位、作用和“仪表”都规定在社会中并使之与社会相适应。这就是说，这样的角色由当时的社会性职业系统所确定，并不比通过对职业的价值和尊严的理解所

确定来得少。在与神灵和魔鬼的交往中占统治地位的是某种另外的角色分配，它不同于在中世纪基督教的欧洲，或在我们现代这个本身与某种起聚合作用的宗教失去了联系的社会中所重新产生的角色分配。对原始人、甚至对古希腊罗马是不言而喻的东西，它所根据的背景和社会力量不同于先知书时代的以色列。中世纪用宗教历史剧的眼光看人，先进的19世纪则用为共产主义所教条化了的眼光来看人。因此，为了社会角色的分配，人把自己理解成什么以及从什么角度来理解自己，这并不比他在物质生活的逼迫下所熟悉的东西更为次要。在任何历史演变中人的存在方式仍然是一脉相承的。他是在存在中来深入研究存在的。存在给予他某种意义，就是说他对他周围的表演者意味着某物，他扮演着一个哪怕是最微不足道的角色。他是“谁”，他才是“某物”。

在群众集会中站在人群前面当代表[①]的这一特殊社会环境之下，人成为了自己职业和岗位上的“表演者”：国家首脑在规定的国家典礼上，将军在战士们面前，法官、辩护人和被告在审判席上，外交使节在公事场合，神甫在做弥撒时，都是如此。只有那些有必要装扮成“某个一定的”角色，有必要在公众之中并面对公众发出动作的人，才被委派作这种代表。当代表这种意识毕竟伴随着不同集团、地位、阶级、职业的教养，并渗透进每一种与这些密切相关的、对于每次都风格不同的那些礼仪所负有的责任之中。他感到自己即使处在微末的地位之中，也是属于自己集团的；是一起为集团负责的人；甚至未受到委托，他也要维护集团，甚至在这里，形象构思的任务在很大程度上也是由传统来给单个人承担的，表演则遵循着在许多方面还束缚于宗教观

① 对此可参见我的《集体的边界》(1924)。——原注

念上的某种固定的仪式规则。他是在扮演着什么的同时才能塑造出一个或好或坏的人物形象的。但人物形象本身是确定不变的，他只是要成为这个人物形象。

属于人物形象的有衣着，装饰品，权力和尊严的象征物，一切人工的附加物和修饰品，一切称号和肯定不是无关紧要的名称。“衣着的哲学就是人的哲学。在衣着中包含着全部人类学”，凡·德·雷欧这句话是有道理的。[1] 但是，人因此就要接受一个戏剧世界，而穿衣的仪式就意味着回避自我，意味着一个装扮为世界的自己吗？衣着难道不是人必须按照形象构思来表现自身的那种表演工具吗？他固然可以只“作为”某人而实存，只生活在某个角色中，但他能解释这种表演—想象，这种扮演人物形象的谜吗？凡·德·雷欧在其《宗教现象学》(第350页)中指出谁只要穿着制服办过公，他就会知道“衣着塑造人，或不如说，衣着从一个人里面抽掉了人，只剩下部长、公务员等等”。人为自己的裸体而羞愧说明了衣着的这种补充作用，它使人第一次成为了人，成为自己角色的承担者。谁失去了他的衣服，他就失去了自己的面目，自己的尊严，自己的自我。当然，通过揭示一个可与身体分离开的个性特征，通过与世俗关系疏远，表面的衣着就成为无足挂齿的、转向内心的和使自我精神化的东西了。人的尊严推进到一个新的层次，从这个层次出发人才理解自身，在这个层次上他才获得了立足点。他作为转生再世、将要复活的人度着他的一生：上帝将要并已经用他的名字呼唤了他。哪怕是抛弃了这个世界的人，如修道士，隐士，孤僻的人，毕竟也正是在这种回避社会及其衣装的态度中扮演着一个角色。连他也并非赤裸的实存者，而是扮演的实存者，他从自己所表演的客观

① 雷欧：《人和宗教》，巴塞尔，1941年，第23页。——原注

意义中获得其亲在的尺度、权利和蓝图。连他也在扮演人物。

人是从活着的传统中接受尺度、权利和蓝图的。他只能占有它们。这是教育和不断的社会监督的结果。如果他反抗它们,并且如果一个社会为某种改革意愿的思想所侵犯,那么这就牵涉到新的尺度、权利和蓝图。它们并不依靠一个已经定型了的人来鼓吹和实行。一个如此赤裸裸的实存者只是那种不完整的人,他必须在它们之中并借它们来扮演自己。海德格尔的某种在其存在中关系到自己存在的存在这个公式抓住了作为关系的人的结构,这种关系不是单一的结构,如旧的关于物体和思维,关于物体、心灵和精神的本体论模式引发出某种过分依赖于过时概念的形而上学的派生物那样,而是具有自身的结构。只是存在这一术语在这样一种联系中只可以赋有单纯否定性的意义:即这种在存在中关系到存在的事并不涉及"在意识中"拥有自己处所的某物。

从演员的动作中,我们最终把人的生活理解为按照一个多少是固定的形象构思来扮演一个角色,这个构思在正式场合中必须有意识地贯彻始终。并非每个人都会在自己身上感到这种素质,这一类品质也并非总是合宜的,但无疑它们总归是人的实存条件的因素,因为它们指向这实存与自身的间距性的另外那一方面,即在很大程度上独立于社会等级和社会职务之外的那一方面,同时又指向模仿和伪装的这一方面。人们不公平地把这一方面与阴险和恶毒、虚伪和欺诈放在某种必然联系之中。自欺欺人(Mauvaise foi)可能是伪装的诱因,并且在外交关系中多方面地支配人的行为。但是没有恶意地用装出来的声调说话,这也属于"不同于人自身的另一种显现"的范围:于是人们就要接过另一个人的动作举止,要去模仿某人。这种模仿对每个人说来并不是可以用同一种方式来掌握的,它取决于对表现在

外并改变模仿者内心的那些可能性的形象限制。通过行为举止的改变,模仿者变成了另外一个人。尽管滑稽性的模仿表演与演员动作是类似的,也能使人开怀一笑,但在这里特别值得注意的是与某种一定的生活方式相适应的那种模仿,这种生活方式是一个追随者为了表示仿效某个样板而追求的。宗教的、战争的和国家政治的生活在这方面提供了许多有力的例证。当然在这时谈不上还有什么伪装。在这里人从一个样板中学习做什么和怎么做。他按照这样板来构成自身。他借助于别人而成为了他自己。他的思想感情是他的教团,他的军团,他的等级,他的国家,他的阶级,他的上帝、样板和领导者的思想感情,但并不因此就减少其真切性和他自己的个别性。在样板的角色里他升华了,他力求以样板自居,与之同一。

为了在演员的动作中重新发现表演者所借以表演的人的亲在的典型条件,人的行为的所有这一类现象都必须牢记在心。他的表演使我们意识到这些条件、在他创造性地呈现在舞台上的人物形象中分析这些条件,并由此获得某种人类学实验的意义。他的扮演必须像任何表演一样服从艺术上的要求,在台词、语言以及语言和动作的协调上不能感到有困难,而人物在其一切表现中所遵照的形象构思可以是独创的或传统的,令人信服的或差强人意的,真实的或做作的,夸张的或平淡的,多层次的或单一的,还可以不是这一切,但如果它要实现其美学价值的话,在任何一种情况下它都必须被控制、被掌握,必须是强有力的,——作为表演者和创造性人格的演员要为上述这些负责。但在这方面,除非那避免一切可能的错误的否定性规则,甚至不存在什么规则,这与在其他艺术中完全一样。甚至也可以适用利伯曼的原理:刻画就是删削。但什么是可删削的东西,必须有怎样的一个手势以便能在瞬间的强制中不受拘束地、令人信服

地、动人心弦地表演,这最终取于表演者创造形象的能力。

然而,演员不论好歹在任何情况下都担负着成为其角色所特有的人物形象的任务。在这种极大的可能性中,人的表演者成为人的尊严的代理人。现实生活对于这种可能性只提供了例外的和在庆典场合下的机会,并且只授权给那些担任重要角色的人,在重大事情上只授权给神甫和国家首脑。人类的尊严交付给了它的代理人,但这种尊严不仅扎根于人对上帝的模拟肖像中,而且同样程度上也扎根于借与自身的间距性而产生的对上帝的距离中。尊严仅仅具有被冲淡了的强度,仅仅具有在权力和无权之间紧张对立的脆弱的生命形式。尊严在其精神表现中变得清晰可见的那种超越日常生活的优越,是它用日常生活里的压抑和卑劣换得的。所以在克莱斯特的童话《木偶剧院》中,熊证明自己比击剑者优越。通过发现自己的自我,通过这种超越自己的自我之上的存在、即不可逃避的自我现存(fatalen Présence à soi),人获得了自己的自由而失去了其动物的牢不可破的保障。在自然和上帝之间,在全无自我的东西和全是自我的东西之间,崛立着显露出自己的自我的人。他既不具有木偶的绝对精密性或动物本能的保障,又不具有毫无缺憾地实现出来的完美的本原性。他是冲淡了的本原性,这个本原性并不支配他自身。他并不和他所是的东西一起堕落:这个身体,这种气质,这种才具,这种性格;只要他从它们之中超脱出来,将它们看作这样一种给予他的存在。它们被归他所有,而不论他这时是否成为它们的主人,他仍然意识到它们的偶然性。他可以是他所具有的东西,——但也可以不是。

在这种自己对自己在场的存在中横着一道裂缝,一个可能使自己与自己相区别的"部位",它给处于选择的压力之下并作为能动力量的人指出了他特有的亲在方式,这种方式我们曾称

之为失常态(exzentrisch)亲在方式。它既是一个长处,又是一个缺点。它使人失去掩蔽,因而使他遭到特殊的危险,这种危险是他试图通过文化的教养和弥补以特殊的方式来对付的。他通过这些方式中的一种使自己看穿这一情境,表现这一情境,并从中解脱出来——固然只是在想象的形象中:这种方式就是戏剧。戏剧给自我现存性提供形式,也提供角色承担者的象征的意义,这种象征把承担者和表演者从与自身的偶然的统一带进了与被表现者的人为的统一,并使之在表演中保持轻松自如。使表演者成为自己角色的人物化身的那种形象构思,意味深长地说明了人的亲在的形象条件。用昆茨的话来说,凡是在人那里仍然“不可解地作为深入支配其内心的悬设而扎根于他心中”①的东西,即让他和自身以及和人与物的世界在想象中、意愿中、思想中和行动中相聚的那种媒介,就构成故意表演的出发点。康德的关于创制的想象力的学说,皮亚杰的潜动作概念,我的精神的感觉生理学(Ästhesiologie),魏兹谢克关于人物圈(Gestaltkreis)的学说,还不必说莱布尼茨和浪漫派,巴霍芬和克拉格斯,都包含了这方面的足够的提示。

人们务必要小心翼翼地来评价这样一种基本关系,即存在于创造形象的活力与另一种人类行为方式之间、与在同样的本原性中人的态度的失常性所逼迫出来或使之成为可能的行为方式之间的基本关系。海德格尔想在时间性中指出存在的意义,并为此目的通过人的亲在的结构来追寻一条确定的道路。在这些分析的影响之下形成了这样一个信念,似乎在这道路的各区段之间存在着某种一义性的基本关系,甚至还以为这就是一种必然性,例如被海德格尔的咒语所召唤出来的颓废、忧虑等现象

① H·昆茨:《幻想的人类学意义》,第2卷,巴塞尔,1946年,第309页。——原注

中的靠不住的结构。虚无和虚无化,面对死亡的存在和作为有限的实存者的产生,这些被海德格尔在其关于存在的说明阐释中用作例子的方法论上的出发点,成为了人类学的引人注目的话题。似乎没有克尔凯郭尔的概念和存在主义本体论公式就不能深入似的!但人类学方法论上的出发点是在某种确定的生活形象支配之下选定的。凡是在方法论上被认定了的东西就不再承认自己是暂时的。因为人类学的研究不能不处在与本体论问题和道德问题的自然联系之中,它只有借助于对人的行为的特殊条件的构型才能进行。

这种构型使人的存在得以显现。凡是始终可以构成这构型的统一性的那些部分,其中没有一部分可以从自身对这统一性提出优先权的要求。道德--宗教的选择在这里只有最后的决定权。因此,如果在那永远不断被超越的历史观点之下,哲学想要配得上人对自身的无限的理解能力,配得上人在世界上对世界的真诚,那么对它来说,在对人的看法上这一解放必定是至关重要的。哲学在演员的变化无穷的变形艺术中被以直接范例的方式与世界相对照,这种艺术通过人物的扮演而将人的存在推上了戏剧舞台。

新感性[1]

马尔库塞　著
余启旋　刘小枫　译

新感性已成为政治因素了。这完全可以标志出当代社会发展的转折点。这一成果也要求批判理论将它作为新的事实纳入自己的概念中去,并考虑这一事实对于建设一个自由社会所具有的意义。未来的自由社会是以现存各社会在各个领域所取得的成果——亦即科学技术的成果为前提的。这些成果将不再为剥削服务,而是被用来消除全世界的贫困。智力和物质生产的这种转变自然会带来资本主义世界中的革命。理论纲领似乎早产了,对自由的超验可能性的认识必将成为意识和想象中的驱动力,尽管这一点不甚明确,而这一意识和想象则为变革奠定了基础。

新感性意味着生命力战胜侵略和罪责,新感性将会在社会尺度下促进消灭不合理和贫困这一富有活力的需求,并规划"生活标准"的不断提高。生命力将在各生产部门中的社会必要劳动时间和各生产部门之间的社会必要劳动时间的规划中找到理性的表达(升华),并这样来确定优先考虑的目的和选择可能性:

---

① 译自 H. Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, Suhrkamp Verlag, 1980。

不仅要考虑到生产的对象,而且要优先考虑到产品的“形式”。解放了的意识将加速科学技术的发展,从而使科学技术能在探索形式的和物质的潜力时,轻而易举地发现和应用物品的和人的潜力,进而达到保护和享受生命的目的。这样一来,技术就逐渐变为艺术了,艺术也逐渐将现实形式化,从而,想象力与理智,高级的官能与低级的官能、诗意的思维与科学的思维之间的对立将不复存在。一种新的现实原则出现了,在此原则下,新感性与降解了的科学理智将统一而为一种审美伦理。

“审美的”这一概念有两层意思,即“关涉感官”和“关涉艺术”,但这两种含义都可以用来标识自由世界中的创造性过程的质。技术一旦吸取了艺术的特点就可将主观的感性变为客观的形式,变为现实。这也将是那些不再自惭形秽的男女们的感性,因为他们克服了自己的罪责感:他们懂得了不再与自己犯过错的祖先站在一边。他们的祖先容忍并忘却了奥斯威辛[①]和越南,容忍并忘却了世俗的和教会的宗教裁判所以及审讯受刑室,容忍并忘却了城市里的犹太人隔离区和康采恩的巨大屋宇;他们的祖先祈求过高于这一现实的文化。一旦新感性的男女们摆脱了祖先,独立地去行动和思想,他们就挣脱了世世代代束缚着儿孙们的锁链。他们这样做尽管并没有根除对人类的犯罪行为,但他们将是自由的,可以制止犯罪,防止犯罪行径卷土重来。如果有朝一日消除了导致人类历史继续成为统治和奴役的历史的根源,他们就有希望达到再不会倒退回过去的境地。使人类历史成为统治和奴役的历史的根源当然是政治和经济上的,但由于正是它们形成了人的欲求和需要,因而,经济和政治的变革

---

① 奥斯威辛是波兰的一个市镇,第二次世界大战期间希特勒曾在此建立集中营。——译注

也就无力去阻止统治和奴役史的延续，除非这一变革是由新人来进行，这些新人在生理上和心理上能超越强权和剥削的制约去感受事物和他们自己。

新感性正是因此而成为实践的。它与强权和剥削相对立，并在为崭新的生活方式和形式而奋斗的斗争中产生；新感性意味着对整个统治阶层的否定，意味着对统治阶层的道德和文化的否定，意味着有权建立一个新型的社会，这一社会真正消灭了穷困和不幸，从而，感情的游戏式的和闲暇的生存形式得以实现，并进而成为社会形式本身。

当社会达到了能在智力和物质资源上克服贫乏的发展阶段，审美就作为一个自由社会的可能形式而出现。在那里，以前逐渐增大的压抑将逐渐减弱，在那里，曾使审美价值（审美的真）被垄断起来并使它与现实相分离的上层文化将瓦解，解体为降解的、“低级的”和毁灭性的形式；在那里，青年们在欢笑和高歌中宣泄自己的仇恨，街垒、舞坊、恋爱剧与英雄主义融为一体。同样地，青年们攻击社会主义阵营里的“正经君子”：以迷你裙反对官僚机构，以摇摆舞反对苏联社会主义。他们坚持认为，社会主义社会可以而且应该节奏轻快，有如游戏般的，坚持认为这些性质恰恰是自由的根本要素；他们信任幻想的理性，追求一种新道德和新文化——这一伟大的反权威的造反不正标明了一个彻底变革的新生之维和新的方向吗？不正标明了进行这一激进变革的新生的肩负者的出现吗？不正标明了一种崭新的与现存社会有本质区别的社会主义概念吗？在审美之维内不就有什么东西与自由有本质上的亲合性吗？这种东西不光有升华性的文化（艺术）形式，而且有降解性的政治形式，因而能使审美成为一种社会生产力，一种生产技术中的因素，一种物质和精神需求据以伸展的水准。

美是人渴求的对象,它诉诸于本能欲求的领域,爱欲与死本能[①]。神话把快乐与恐惧这两个对立面联系在一起。美具有制约侵略的力量;她禁止侵略,使它瘫痪无力。美貌的墨杜萨[②]把走近她的男子都变成石头。"蓝鬈发"的波塞冬[③]与墨杜萨"在松软的草原上和散发青春之气息的万紫千红中"[④]结伴而行。她被珀尔修斯[⑤]砍了头,但从她那被分尸的躯体中生出一匹双翼飞马珀伽索斯[⑥],这是诗意构想力的象征。美、神性和诗意的亲合力,也就是美的欲望与非升华的欲望的亲合力。后来,古典美学一方面坚持感性、想象和理智在美中的和谐统一,同时又坚持美的客观的(本体论的)特征在于形式,人和自然在这一形式中回到自我:满足的实现。康德问道,在"美"与"完善"之间是否有一种潜在联系;[⑦]尼采说,"美是逻辑的反映。比如,逻辑的法则是美的法则的对象。"[⑧]对艺术家来说,美就是对立的征服。由于没有压制,强力再也用不上了。美具有有用、趋善和拯救生命的"生物价值。"[⑨]

根据这些性质,审美之维可以作为一种自由社会的尺度。自由社会中,人与人之间的关系不再通过市场来体现,也不再以

---

① "爱欲"与"死本能"两个概念,显然是马尔库塞受了弗洛伊德思想的影响。Eros 和 Thanatos 都是出自古希腊神话,原意是爱神和死神。——译注

② 墨杜萨(Medusa),希腊神话中三名戈耳工之一。据说原来是美女,因触犯雅典娜,头发变成毒蛇。——译注

③ 波塞冬(Poseidon),希腊神话中的海神,掌管水界,能呼风唤雨。——译注

④ 见赫西俄德的《神谱》,全集,布莱梅,第 15 页。——原注

⑤ 珀尔修斯(Perseus),希腊神话中著名英雄。他砍死了墨杜萨,并割下她的头。——译注

⑥ 珀伽索斯(Pegasus)、希腊神话中生有双翼的神马,它从墨杜萨的血中生出,凡人难以征服它。——译注

⑦ 见康德《遗著手稿》,研究院出版,第 622 页。——原注

⑧ 见尼采《全集》第九卷,斯图加特,第 185 页。——原注

⑨ 见尼采《全集》第十六卷,斯图加特,第 230 页。——原注

竞争和恐怖为基础，这一世界要求一种摆脱了不自由社会中的压抑性满足的感性，一种易于接受现实的形式及特性的感性，这些形式和特性迄今为止还只有借助于审美的幻想来描述。审美的需求有着自己的社会成分；它们是人体组织（即精神和肉体）要求满足的需求。人体组织所要求的满足只能在同公共机构的斗争中获得，而这些机构的功用却正是能予否定和伤害人的需求。如是最低限度地满足这些需求的渴望变为范围较大的群体行动的话，审美需求的激进的社会成分就昭然若揭了。善意地鼓励住宅区改进规划，希望防噪音、防垃圾，迫切要求整个城区勿为汽车拥塞，要求自然环境非商业化，全面改建城市，计划生育等等，这些行动越来越具有推翻资本主义公共机构及其道德的性质。随着数量上的改革转化为质量上的激进变革，频繁的改革将有效地削弱经济、政治和文化的压制，削弱向来对有利可图的买卖的环境保护感兴趣的权力集团。

审美道德是清教主义的对头。有些人把净化实践系统地限定为受刑，集体自杀和服毒，审美道德并不强求这些人每天去盆浴或淋浴；它也不强求在职业上参与了肮脏勾当的人衣着整洁。但它坚持要求整个世界从资本主义精神的极端物质化带来的垃圾中净化出来，从资本主义精神本身净化出来。审美道德坚持自由是一种必然；事实上，对于审美道德来说，除了容忍保护和改善生活的压抑之外，任何其他压抑都不能容忍。

当康德在他的《判断力批判》中几乎抹煞了感性和想象的界线时，他实际上认识到了感觉器官的“生产性”（Produktiv）范围，亦即感官参与自由图景的生产。想象依赖于感官，感官提供经验材料，想象则从这些经验材料出发，将作为感官材料以及由感官构成的对象和关系予以改造，从而生产出它的自由王国。因而构想力受到感觉秩序的限制，它不仅受纯粹形式（时、空）的

限制,也受其经验内容的限制。这一经验内容是超越着的客观世界,因此它仍然是超越中的决定性因素。无论构想力能描绘出多么美,多么崇高,多么令人愉悦或是多么令人生畏的形式,这些形式都是从感觉经验中"派生"出来的。然而,想象的自由不仅受感性限制,而且还受生理结构的另一极——人的理性能力(理智)的限制。即便是最大胆的新世界、新的生活方式的想象蓝图也得由概念引导,得由一种世代相传的在思维发展中形成的逻辑引导。历史在感性和理性这两个方面都牵涉到想象力的探设;因为感官世界是历史的世界,知性则在对这一历史世界的抽象的渗透和解释中体现出来。

阶级社会的制度和组织结构使人的感性和知性形式化,并决定了想象的自由。想象在科学(纯科学和应用科学)中受到严格管束,在诗歌、散文和其他艺术中才是自主的。一方面是工具理性的律令,另一方面是由于工具理性的实现而被弄得支离破碎的感性经验,在这两者之间,幻想力被压扁了;它只能在压抑的普遍范围内行施效力,这就是说:改塑现实。越出了这一界线,幻想的实践就触犯了社会道德的禁令,成了反常、颠覆。在历次伟大的历史革命中,构想力都短时间地得到解放,获得自由,能够参与设计一种新的社会道德和自由的新型公共机构;然后想象力又被葬送在更有功效的理性的要求之下了。

如果在年轻知识分子目前的造反中,幻想的权力和真理变成政治行动的要求,如果超现实主义的抗议和拒绝形式广为蔓延,那么,这一看起来无足轻重的发展可以标志形势的根本转变。政治抗议变得无孔不入、无所不包了,它甚至进入了在以前被作为非政治性的审美之维。政治抗议在审美之维里激活的恰好是生理因素:属人的感觉。属人的感觉反抗压抑性的理性的

律令，从而召唤想象的感觉力。这种坚持把新道德、新感性作为社会变革的前提条件和最后结果的政治行动，一度出现在压抑性的、创造出大工业社会成就的理性已完全萎缩的阶段——它只是在发挥“阻止”解放的效能时才是理性的。越出压抑性的理性范围（和权力）之外，一种崭新的感性与理性之间的关系展露出来，这种新关系即感性与激进意识的和谐，从而理性的机能方能看清自由和客观条件及其现实的局限和前途，并予以明确的界定，但是，这种感性不是为统治者的理性所左右的感性，也不是为统治者的理性所渗透了的感性，而是为理性机能和感觉欲求之间的中介者——想象所左右的感性。康德的《判断力批判》所提出的这一无与伦比的概念戳破了康德那捕捉到这一概念的哲学构架本身。感性与理性结合起来，想象一旦实践地发挥力量，它也就成了“生产性”的了。这就是说，想象将成为一种改塑现实的主导力量，它借助于 gaia scienza（快乐科学）来进行这种改塑。科学和技术不再为破坏和剥削服务，从而能为想象的解放性要求所利用。对世界的理性的改塑，有可能导致一种由人的审美感觉予以形式化的现实。这样的世界（确实）可能包容和纳入人类的能力和愿望，并达到这样的程度：人的能力和愿望显现为自然的客观规定性（objektiven Determinismus）的一部分，显现为自然的因果性与自由的因果性的交融统一。安德列・勃勒东[1]把这一思想变成了超现实主义思想的核心，他的客观偶

① 安德列・勃勒东（André Breton，1896—1966），原籍罗马尼亚，长期居住法国，是医生，心理学家和诗人，一度为达达派重要代表，后成为超现实主义的理论家和领袖。——译注

然性概念表示两条因果链条碰到一起并带来新结果的连接点。①

审美的宇宙是生活世界,自由的欲求和能力受这一生活世界的制约。审美的宇宙需要自由的欲求和能力,正是为了解放这种欲求和能力。这种欲求和能力不可能在充斥着侵略冲动或赞同侵略冲动的环境中发展,也不能把它们设想为一种社会公共机构的新秩序的单纯效果。它们只能从社会的集体生产实践中产生出来,亦即产生于物质的和精神的环境生产,在这一环境之中,人的非侵略性的、爱欲的和接受的素质与自由的意识一致协同努力,去求得人和自然的安宁。在以此为目的的社会改塑中,整个现实将获取一种表达这一新目的的形式。这一形式的深刻的审美实质使它自身成为一件艺术品;不过,既然这一形式产生于社会生产过程,艺术也就会改变它在社会中的传统安身之处和传统的功能,这就是说,艺术将会成为改塑物质和文化的生产力。作为生产力,艺术在建构(beim Gestalten)事物,现实和生活形式的本质和"现象"时,将会是一种综合性的因素。这将意味着艺术的扬弃②,意味着美与真的分离的解决,意味着劳作与美、剥削与愉悦的商业性结合的终结。艺术将赢回自己的一些原初的"技艺性"的附带含义:准备餐食的艺术(烹调术)、物

---

① 特别应提到纳佳的这段话:"这些恰恰是难以用巧合的说法去解释的遇合。它们像那些能造就美的艺术的遇合一样酝酿着一种激情,而这种激情就像是客观合目的性的标志,或至少象征一种含义,就这种含义来说,我们并非是唯一的创造者。这种客观合目的性以及这种含义必须在现实中有一个作为其源泉的范畴。那么,这应是哪一个日常生活因果性的范畴呢?"(见费狄纳德·阿文奎:《超现实主义哲学》,巴黎,1955年,第141页)——原注

② 马尔库塞并不认为艺术消亡。在他晚年的美学专著《审美之维》中,他指出:即使到了完全自由的社会,艺术仍旧存在。因为悲剧不会被克服,酒神精神与日神精神不会和解。在此他用"扬弃"(Aufhebung)一词乃是具有特殊的哲学含义。

品的把玩(赋予它们一种既不损害其质料,也不损害感性的形式),形式的取胜(作为存在的必然性之一)以及越出于趣味、亲合性等一切主观的游戏方式之上的普遍。在康德看来,有一种感性的先验纯形式,它为人人所共有。难道仅仅是时、空形式?也许还有一种更物质性的建构形式(konstitutive Form),一种美与丑,好与坏的原始区分形式?[①] 这一区分先于一切理性化和意识形态,并由感官(它在其接受性上是生产性的)来作出;这一区分在于把有损感性的东西与使感性得到满足的东西区别开来。在这种情况下,趣味鉴赏力、类似、偏爱等巨大的变体多样性,将是感性、感性经验的"原始"形式的差异性,"原始"形式是一种基本形式,构造性的、阻碍性的和压抑性的力量依据个人的兴趣和社会环境来对这一基本形式施加影响。

新感性和新意识应该创设和引导这种改塑,因而新感性和新意识要求一种*新语言*(广义的语言,包括:文字、图画、手势和声音),以便给新"价值"下定义和传播新"价值"。据说,一场革命从本质上看即是谋求另一种社会条件和社会关系,这一革命的程度也许可以通过另一种语言的发展显示出来,这就是说,与统治的连续体的决裂必须同时是与统治者的词汇的决裂。在诗人看来,超现实主义的主题是地地道道的不随大流,在诗的语言中可以发现革命的语义成分:"因为诗人……如果以他彻底的激进立场与他所处的世界保持一致,人们就不再承认他是诗人,诗人反对所有的人,其中包括革命者,这些革命者站在与一切文化运动截然分离的政治立场一边,宣扬文化隶属于社会革命实现的任务"。[②]

---

① 在这里,康德美学提出了进步的思想:美是道德的"象征"。——原注

② 见本杰明·彼累特《诗人的耻辱》,巴黎,1965年,第65页。——原注

超现实主义的主题并不回避唯物主义的前提,但它抗议将物质运动与文化运动割裂开来,因为这将导致文化运动屈从于物质运动之下,进而致使革命的解放作用减弱(即使不是否定的话)。在这种解放作用的可能性转化为物质运动之前,他们是“超现实主义”的,这就是说,它们属于诗义的想象,正如它是以诗的语言来形式化和表达一样,诗义的想象不是也不能是工具化的语言,不是革命的工具。

看来,反抗和解放的诗歌和吟哦往往不是写得太迟就是写得太早,它不是回忆就是梦想。诗的时间不是当时的。它们在希望中、在对实情的冷漠中保持自己的真。诗的世界与政治的世界之间的种种距离太大,使诗的真和幻想的理性得到实际的证明的中介极其复杂,以致任何对诗的领域与现实领域之间的距离的消除对文学创作确乎会带来灾难性的影响。我们根本无法设想在文化运动和革命运动之间来一场历史性的变革,根本无法消除日常语言与诗的语言之间的鸿沟,根本无法扬弃任何一方的优势。诗的语言显得像是从诗的彼岸性、诗的超越性中汲得自己的全部力量和真理。

然而,对统治阶层的彻底否定和新意识的交流取决于一种专门的语言,这一点越来越清楚。因为一切交流都被一体化社会所垄断和同化。当然,否定的语言在“质料”上与肯定的语言是一体的,这就是说,每一次革命之后,语言的连续性都将得到重新证明。这也许是必然的,因为统治的连续性在每一次革命之后都得以保存下来。与此同时,过去的控告和解放的语言最终在改造现存社会的实际革命斗争中找到自己的专用含义和针对性,尽管解放的语言与权势者及其代言人共用同样的词汇。因此,流行的(常用的和滥用的)自由、正义、平等之类的词汇不仅能获得新的意义,而且还能获得新的现实。17、18 世纪的革

命产生出的现实导向了自由、正义、平等的较少受到限制的形式。

今天，与统治者庞大的语言系统的决裂是更加激进了，它的抗议的好斗形式中升级到方法性的意义颠倒。亚文化群把日常交流的平和的表达从其语言环境中分离出来，以此来标识出被统治者所禁忌的对象和事实，这样一来，他们就发展了自己的语言，这一现象已是众所周知的了。例如在晒皮士亚文化群中出现的"旅行"、"草"、"罐"、"酸"等。① 在"黑斗士"的讲话方式中破坏性的语言结构更为严重。这里存在一种有系统的语言造反，它破坏了应用和解释词汇的意识形态环境，从而把这些词汇推向相反的语言环境中去，以此否定传统②。就这样，"黑人""承袭"了西方文化中的一些最崇高的升华了的概念，将它们降解(entsublimier)，重新加以解释。例如，"灵魂"(这个词自柏拉

① 行话表达："草"和"罐"表示轻微麻醉品，"酸"表示 LSO，"旅行"表示效果的持续。——原注

② 与这种对统治者的语言世界进行方法上的颠覆相联系，还须注意到在黑人和白人激进者的语言中为人熟知的那些"伤风败俗的东西"。"伤风败俗之词"在当权者的语言和文字当中是正式禁用的。因此，使用这样的词语就打破了虚伪的意识形态的语言，宣告了这种语言意义无效。不过，伤风败俗之词只是在大拒绝的政治环境中才起这种作用。比如，国家首脑或州长不被称作某总统或某州长，而称为某猪仔。但如果他的竞选讲演的内容被形容为"呼噜、呼噜"的猪叫声，那么使用这一侮辱性的称呼只是想打消那种国家官员或领导人头脑中唯一感兴趣的东西的神秘感。激进派根据自己的印象对他们"重新评价"。如果他们被视为犯了俄狄浦斯那样的难于言表的罪过，那么激进者将按自己的道德对他们起诉，这就是控告他们由于自己的负罪感而去用暴力强求秩序。他们还没有把父亲弄死就与母亲同床，这比起俄狄浦斯的罪行来，虽可以少受些谴责，但却是更卑鄙的行径。激进派的政治语言中的"伤风败俗之词"的方法上的使用，是一种"不可抗拒的行动"，它给予人和事以新的命名，取消虚伪的和假神圣的命名。新的命名在这个系统中并为着这个系统自豪地显示那些改名换姓的形象。如果新的命名用于性行为领域，那么它就将与降解的艺术的宏大构思一起崩溃，而这一宏大构想对激进派来说是一个关涉解放的生命攸关的方面。——原注

图以来在本质上就是百合花一样白的意思),这个词乃是人本身一切真正属人的基本的、不朽的传统本质之所在。这一词在传统语言的庞大系统中变得压抑、乏味和虚伪,被降解后,在转义的情形下进入了黑人文化。黑人是"黑人男子",灵魂是黑色的、暴力性的、狂肆的意思。它不再出现在贝多芬、舒伯特那儿,而是出现在美国伤感民歌、爵士乐、摇摆舞曲和"黑人吃的一般食物"中。"黑色是漂亮的"这一战斗性的口号也以类似的方式决定了传统文化的另一主要概念的更新,它把这一概念的象征意义加以颠倒,把它与其相反的颜色,与黑暗、与被禁忌的魔幻和令人恐惧的因素联系起来。美学进入政治的突破,也出现在对剩余资本主义社会的造反的另一端,即出现在不随大流的青年人中。在这里,会意的颠倒也达到了公开矛盾对立的地步:给警察献花("鲜花权力"是新词意,是对"强权"含意的明确否定)、抗议歌中充满性爱的激荡、长发的感性、由顺从没有污点的肉体的纯净而来的感性。

新感性登上政治舞台,表明了造反的深度和与压抑的连续性决裂的深度。它证明了社会的力量,全部经验决定机体与其环境之间的整个新陈代谢。除开生理的方面不论,人的感性需求的发展是历史的发展,这就是说,感官所面临和感受的对象是特定文明阶段和社会的产物;而感官又是依其对象来形成的。这一历史的相辅相成的关系甚至影响了原始的感官印象,这就是说,现存社会迫使它的所有成员都使用同一种感知中介;社会不顾不同的人、不同的阶级具有不同的未来观、出发点和背景,一味提供相同的普遍经验世界。从而,与侵略和剥削的连续性的决裂,也将是与依照这个世界来调整的感性的决裂。今天的造反者是想要以崭新的感受方式去看到、听见和感觉到新事物,他们把解放与废除习惯的和规范化的感知方式联系起来。"旅

游"一词意味着由既定社会形成的自我人为地、暂时性的解体。尽管是人为的、暂时的，这种以变态形式来表现的人为的、"个人的"解放却预示了社会解放的要求，这意味着，革命必须同时是感知的革命，感知革命伴随着社会的物质和精神的改塑，将产生新的环境。

意识到这种感知方式的革命的必然性——亦即新感觉的必然性，也许是"精神幻想"探索中的核心真理。然而，假如陶醉不只是一时摆脱既定制度的理智和理性，而且也是摆脱另一种企求改变既定制度的理性，假如感性不仅摆脱了现存秩序的要求，而且也摆脱了解放的要求，那么，这一意识就会被歪曲。有意识地不干预是一种退却，它把社会抛在一边，这一退却在社会范围内建起人为的天堂。这样一来，人为的天堂就仍不免屈从于以惩罚无效的社会活动为已往的社会法规。与此相反，社会的彻底变革意味着新感性与新理性的联合。感性是一方，理论的和实践的理性是一方，当幻想在这两者之间起中介作用，并在上述两种机能的统一作用之下引导对社会的改塑，幻想就变成生产性的了。康德正是在感性与理性的统一之中看到了自由的先兆。感性与理性统一于幻想曾是艺术的本质特征，但艺术的实现在有一点上受到阻碍：艺术与举足轻重的国家机构和社会状况无法求得一致。物质文化（亦即现实）远远落后于进步的理性和幻想，并且反咬一口，说这些理性和幻想是想入非非、异想天开、纯属虚构。艺术无法成为改造现实的技术；感性一直遭压抑，经验被歪曲。然而，反抗压抑性理智的造反解放了新感性中的审美力量，进而激化了艺术中的审美力量，艺术的价值和功能发生了根本性的转变。艺术的价值和功能影响到艺术的肯定特性（具有这种特征的艺术能够与现实状态调和一致），同时也影响到艺术的升华程度（即与艺术显现真理、艺术的认识因素的冲

突)。对艺术的这些特征的抗议在第一次世界大战前遍及整个艺术领域,并越来越强烈。这一抗议以语言和其他艺术形式表达了艺术的否定力量和文化降解的趋势。

当代艺术("艺术"一词是按照一贯使用的概念,它包括造型艺术、文学和音乐)的兴起,并不仅仅意味着传统上的那类一种风格取代另一种风格。非具象的、抽象的绘画和雕塑、"意识流"和形式主义文学、十二音体系作曲法、美国黑人民歌和爵士乐等等,都并不仅仅是一种新感知方式,即扭转和强化旧感知方式的那种新感知方式,更重要的是在于,它们瓦解了旧的感知结构,以便挪出地盘来。这挪出的地盘又为谁呢?新的艺术对象还没有"出现",而传统的艺术现象又陈腐不堪变得不行了,从幻想、模仿、和谐到现实,可是现实尚未出现;这现实绝不是那种"现实主义"的对象。现实(die Wirklichkeit)必得人们去发现、去创设。感官必须学会不再通过法律和制度的中介去看事物,因为这些事物正是由此中介予以形式化的。必须彻底砸烂左右我们感官的那种恶劣的实用主义。

从一开始,新艺术就坚持自己彻底的独立自主性,而且是在布尔什维克革命和由它发起的革命运动的紧张关系和冲突之中坚持这一点。坚持依据艺术家对形式的义务,艺术对革命实践来说就始终是异己的。形式就是艺术的独特现实,就是"事情本身"(die Sache selbst)。俄国"形式主义者"① B·艾兴鲍姆写道:"形式的概念已经具有了新的意义,它不再只是一具框架,而是一个有机的、具体的、独立的、自身包蕴着某种内容的

① 俄国形式主义是20年代左右出现的文艺理论流派,被视为结构主义美学的早期形态。此派主张研究艺术的形式结构特征,并认为,艺术的本质功能乃在于改变人们的陈旧的感觉。——译者

整体。"①

形式是艺术感知的成果，它打破了无意识的、"虚假的""自动论"，打破了在任何实践中（包括革命实践中）都起作用的那种不假思索的熟悉，打破了为社会所左右的直接反对感性解放的经验的自动论。人们希望艺术感知能打破这种直接性，因为这种直接性实际上是历史的产物，这就是说，经验的中介是现存社会强加给人们的，它凝定为一种自足的、封闭的"自动化"系统，"于是，生活消失了，生活中活的东西都化为乌有，自动化吞噬了物品、服装、家具、妻子以及对战争的恐怖。"②

如果要改变这种致命的生活制度，并且杜绝让另一种令人窒息的生活制度来代替的话，那么，人们就必须学会发展新感性，"所以，人们称之为艺术的那种东西之所以存在，就是为使人恢复对生活的感觉，就是为使人感受事物，使石头显出石头的质感。艺术的目的是要人感觉到事物，而不是仅仅知道事物。艺术的技巧就是使对象陌生，使形式变得困难，增加感觉的难度和时间长度，因为感觉过程本身就是审美目的，必须设法延长。艺术是体验对象的艺术构成的一种方式，而对象本身并不重要。"③

我引证了形式主义者，这是因为，艺术中的改革因素由一个坚持艺术感知为艺术本身的目的，坚持形式为内容的学派来强调，这确乎是很典型的事，艺术正是因其形式的缘故才超越了现存现实，才在既定现实中与既定现实作对。艺术、艺术之维都具有这种超越的要素。艺术将感受的对象用文字、声音、图画再创造，以此来改变经验。为什么呢？艺术的"语言"显然传达了一

① B·艾兴鲍姆《文学理论》，见《俄国形式主义文论》，第 44 页。——原注
② 参见《俄国形式主义文论》中 V·谢克洛夫斯基的文章。——原注
③ 参见《俄国形式主义文论》中 V·谢克洛夫斯基的文章。第 83 页。——原注

种一般的语言和一般的感觉无法传达的客观性。这一要求使艺术为自己在当代艺术中开辟了道路。

当代艺术中的改塑现实的激进性和“强制性”确乎意味着,当代艺术不是为了这种或那种风格而造反,而是针对“风格”本身,针对艺术的艺术形式,针对艺术的传统意义而造反。

第一次世界大战期间,艺术界大规模的造反发出了信号。“我们对着这伟大的世纪大声疾呼:不!……我们周围的人们会讥讽地惊诧,我们走着一条几乎看不出是一条路的小道。我们说,这是人类发展的必由之路。”①

这一斗争的锋芒直指欧洲的“幻觉艺术”。② 艺术不能再停留于幻觉了。因为艺术与现实的关系已经改变;现实变得易于接受艺术的改塑作用,甚至于依赖于它。战争中引起了革命,尽管有的被镇压了,有的被出卖了,但它终究谴责了把艺术变为幻觉的现实。正如艺术以前曾是一种幻觉(美的外观),现在新艺术以实力相当的姿态宣告自己反艺术。此外,幻觉艺术幼稚地将既定的占有观念纳入自己的描写形式,它丝毫不怀疑世界的人类屈从于物性。艺术必须与这种物化决裂,艺术必须成为绘画性的或塑造性的认识批判,艺术必须建立在一种取代了牛顿式的眼光的新的眼光之上;这种艺术将与一种“与我们完全不同的人的类型”③相应。

从那时起,艺术中的反艺术革命,以多种众所周知的形式展示出来:破坏句法、解体词和句子,爆炸性地使用日常用语,没有

---

① 弗朗茨·马克《蓝色骑士》,见《1905—1933 宣言》,德累斯顿,1956 年,第 56 页。——原注

② 参阅拉欧乐·豪斯曼《艺术与时间》,见《1905—1933 宣言》,德累斯顿,1956 年,第 186 页。——原注

③ 参阅《1905—1933 宣言》,德累斯顿,1956 年,第 188 页及随后几页。——原注

总谱的音乐创作、各种题材的奏鸣曲等等。然而,这一切非形式化就是形式,反艺术仍是艺术,仍作为艺术来提供、购买和看待。

艺术的剧烈造反是一次短暂的震动,但它却迅速地在艺术画廊、在四壁之内、在音乐厅为市场所吸收,并为盈利企业场所的集市和前厅增色不少。艺术意向的转变是艺术的自我毁灭,这种自我毁灭就整个艺术的结构来看是包含在艺术之中的。无论作品是如何地具有肯定性,如何地"现实主义"化,艺术家都已赋予了它一种形式,这形式恰恰不是艺术家所描绘的,以及在其中工作的那一现实的一部分。这样一来,作品就不是现实,艺术就不是现实;小说不是报刊新闻,静物没有生命,甚至流行艺术[①]中的真正的罐头盒也不是超级市场上的。就艺术的形式来看,艺术与那种取消艺术、把艺术作为"第二现实"的企图是水火不相容的,与那种把创造性的幻想的真变成第一现实的企图是水火不相容的。

艺术形式:我们还必须再来看看哲学的传统。哲学传统对艺术的分析总是围绕"美"这一概念,尽管有许多艺术明显地一点不美。美总是被解释为道德的和认识的"价值";是既美又善(kalokagathon)。美被当作理念的感性显现,通向真的路径要穿过美的王国。这种种比喻指的是什么呢?

美学建立在感性之上。凡美的东西,首先是感性的;美诉诸于感官,是未升华的欲求的对象。然而,美确乎处于未升华的向升华的目标前进的中途。美绝不是赤裸裸的性欲对象在本质上和"机体上"的标志,美甚至会吓退未经升华的欲求,同时,我们从另一极来看,则一个数学定理只有在最抽象的意义和转义上

① 流行艺术以罐头、路标等杂物为题材,并常把实物嵌入画面或雕塑品。——译注

才被称之为美。看起来,形式这一理念将各种美的意义兼收并蓄。

在审美的形式中,将内容(质料)重新组合、规定和安排,并使之达到一种状态,在这一状态中,形式已经征服和"整理"了质料(即题材)的直接的和尚未加工的力量。形式就是否定,对紊乱、暴力、苦难的驾驭,即便当它本身也表现为紊乱、暴力和苦难时,也是如此。艺术的这一得意之举是通过内容屈从于要求自治的审美规律来取得的。艺术品有自己的疆界和目的,它根据自己的法则把各要素与具体形式联系起来,如悲剧、小说、奏鸣曲、油画的"形式"等。内容由此而得到改造,它获得了意义,即内容超越了自身的各要素;这一超越性结构就是美的显现,就是艺术的真实。悲剧讲述俄狄浦斯和这个城邦的命运,以此方式将各事件组织安排起来,使未表达的得以宣叙,悲剧的"形式"随着剧终结束了恐惧,终止了毁灭,让那盲人重见光明,使无法忍受的东西变得可以忍受和理解,使虚假的、偶然的、丑恶的东西屈从于"艺术的公正"。"艺术的公正"一词典型地表达了艺术的内在两重性:控告现实中的存在,同时又在审美形式中"扬弃"控告,审美形式消除了苦难和罪行。艺术以自身的形式内在地具有了这种"消除"和调和的力量。

艺术的这种消除和调和的力量甚至也体现在非幻觉艺术和反艺术这些激进形式之中。这些激进形式仍然是艺术品:油画、雕塑、音乐作品、诗歌,它们各有自己的形式和规律,有自己的领域(尽管它不可见)、自己的空间、自己的开端和结尾。艺术的审美必然性驱逐了现实的令人恐惧的必然性,升华了现实的痛苦和欢乐;盲目的苦难、自然(包括人的"自然")的残酷具有了意义和目的,这就是"艺术的公正"。控告被扬弃了,甚至嘲弄、漫骂和讥讽这些艺术的极端否定也服从于井然的秩序。

随着秩序的重新出现，形式实际上已达到了净化，即将对现实的恐怖和愉悦净化了。但最终结果仍是幻觉的、虚假的、构拟的，它们处于艺术之维，是一件艺术品。实际上，恐惧和失望丝毫没有减弱，一如灵魂在短暂的净化之后。这一点许是艺术中所包含的矛盾和自我毁灭(Selbstvernichtung)的最确切的表达，这就是说，满足生存而征服质料的胜利和对客观事物的改塑仍然是不真实的，正如感知的革命化也仍然不真实一样。艺术的这一代理特性(dieser stellvertretende Charakter)一再提出了艺术权利的问题。雅典娜的神殿与一个奴隶的苦难等值吗？经历过奥斯维辛集中营后还可能写诗吗？这些问题遭到针对性反问：如果现实的恐惧执意要成为地道十足的恐惧，并阻止政治行动，那么，不是只有在彻底的拒绝现实的幻想之中才能让人忆起造反及其必不可少的造反目的吗？然而在今天，这一图案及其实现不仍然是“幻觉”艺术的权限范围吗？

我们曾指出过审美成为社会生产力的种种条件的历史可能性，这些条件能使作为社会生产力的审美在实现自身的过程中导致艺术的“终结”。这种种条件的大致轮廓如今只出现在先进工业社会的否定性中。这些社会的功率机能向想象力挑战。不管想象力希望发展什么样的感性，不管想象力一再地赋予事物什么样的形式，不管它想要表达什么样的景象，经验的彻底变革在特种力量的技术王国，这些力量的惊人的创造力依据自己的蓝图来组织世界，并使被歪曲的经验越来越完善并更有效地持存。

然而，生产力被束缚在社会的经济基础之上，它与向前发展的否定性相对立。当然，科学技术的解放可能性在现存的现实领域内受到很大的限制，人的活动的计算机化和控制、劣等商品和奢侈品的草率发明，对耐牢性能和损坏极限的反复试验，都是

为着剥削利益而去掌握必然性的标志,尽管如此,这些迹象仍显示出把握必然性的进步。一旦它摆脱了剥削的用途,幻想在科学成果的支持下,就能够将自己的生产力用于彻底地改塑经验和经验世界。从而,审美的历史性公式将发生转变,这意味着审美的显现将表现为把生活世界——社会改塑为艺术品。这一“乌托邦”式的目标(正如在自由的每一发展阶段一样)取决于一个解放所可以达到的水平的革命。换言之,自由人(或尤其是正以实际行动力求自我解放的人)休戚与共地创造自己的生活,建立一个生存斗争不再带有丑恶和侵略性质的世界,而改塑只有以这种方式出现才是可能的。自由的形式不仅是自我规定和自我实现,而且更多地是对提高、保护、满足世界上的生活这一目标的规定和实现。这一自主性将不只是体现在生产方式和生产关系中,而且也体现在人与人之间的关系中,体现在他们的语言和沉默中,体现在他们的神情和目光、他们的敏感和感受力、他们的爱和恨之中。美将是人的自由的一个重要性质。

但是,今天造既定文化的反同时也就是造这个文化中的美的反。造那过分升华的、与现实分离的、正统而无和谐的形式的反。这一造反的宗旨是否定传统文化,即在方法上降解它。这一造反最强大的动力也许来自那些迄今为止处于高级文化领域之外、处于高级文化的肯定、升华和辩护的魔法之外的社会集团,来自于那些生活在高级文化的阴暗面中的人,来自于成为那高级文化的基础的权力结构的牺牲品的人们。现在他们以自己的音乐来对抗“超俗音乐”这一高级文化的最高尚的成果,他们的对抗充满了抗衡的坚定、满腔的仇恨和叛逆牺牲者的快乐。他们给自己的人性下定义,与权势者的定义分庭抗礼。

闯入白人文化的黑人音乐是这样一种令人震惊的现实:“哦,朋友,不要这样声音!”这一拒绝是针对唱欢乐颂的合唱队。

欢乐颂在歌唱它的那一高级文化中变得一钱不值了。托马斯·曼在《浮士德博士》中写道："我要收回第九交响曲。"带颠覆性的、不和谐的、高声悲叹的叫喊节奏来源于"黑人大陆"和奴隶制的、贫乏的"南美丛林"，正是在这种节奏中，被压迫的人们收回了第九交响曲，同时赋予艺术一种具有可怕的直接性的降解的感性形式。这种直接性使肉体和肉体中包裹着的物态化了的心灵(die materialtisierte Seele)震颤激荡。黑人音乐原本是被压迫人的音乐。在这种音乐中，高级文化及其崇高的升华和美如何严重地受到阶级的局限就清晰可见了。黑人音乐(及其先锋派的白人音乐的发展)与反对"剩余社会"的政治造反之间的亲合性，就是日益加剧的艺术降解的证明。

在此出现的还有简单的、基本的否定，即一种反题：直接拒绝的肯定。这种降解把传统文化、幻觉艺术抛在一边，并未加以征服；传统文化的真实性和要求与造反运动在同一个现有社会中共存和发挥效能。造反性的音乐、文学和艺术就这样被市场轻而易举地加以同化、加工，进而予以削弱。为了获得成功，它们不得不放弃直接呼吁和表现的粗劣的直接性，因为这在抗议中招致习以为常的政治和商业的庞大罗网，以及随之而来的对失望和暂时解脱的无济于事的亲热。与这种亲热性决裂不正一度是激进艺术的方法上的目的吗？废除陌生效果(它在伟大的幻觉艺术中曾在很大程度上卓有成效)挫败了当代艺术的激进主义。因此，生活剧的存在形式就决定了它的失败，因为它使我们直接与演员一同体验我们自己熟悉的同情和反感，戏剧仍然没有超脱出这种亲熟性，没有超脱出这种"似曾见过"，反而加强了它。"博大惊人的无意义的舞台演出"越来越有组织化，流行艺术越来越畅销，同样，艺术活动圈子在社会之中造成了一个虚伪的"团体"。

征服这种直接的亲熟性,获得能将造反艺术的多种形式变为社会范围内的一种解放力量的"中介",尚须努力去争取。这种解放的力量也是一种变革的力量,其"中介"也将内含在工作、享受、思维和行为的方式之中,内含在表达了社会主义的审美伦理的技术和自然环境之中。只有到那时,艺术才失去对幻想、美和梦求的特权的分离的占有。尽管这只是未来的情形,但未来已进入了当代;当今的降解艺术和反艺术在其否定性中"预言了"一个新的阶段,即生产社会生产能力与生产艺术的创造性机能没有差别,建立一个艺术的世界也就等于改塑现实的世界,解放了的艺术与解放了的技术结合在一起。① 根据这一预言,对文化所作出的无秩序的、粗糙的、滑稽的艺术性降解构成了激进政治战术的基本要素,即过渡时期的颠覆性力量的要素。

① 事实上这是一个乌托邦式的幻想,但要鼓舞美术学校的好斗的学生进行他们的1968年的5月运动,它却是够现实主义的了。他们要求发展一种自觉性,这一自觉性左右每一个人本身所具有的创造性活动,以致"艺术"和"艺术家的劳动"变成"这种活动的唯一要素"。在任何使工作或人成为纪念碑的社会"制度"中,这些要素将变得不健全。参阅《普遍的根源?社会的根源》,同前书,第123页。——原注

俄耳甫斯和那喀索斯的形象①

马尔库塞 著

赵越胜 译

严格地说，试图在履行原则之外勾勒文化的理论框架是“不合理的”。因为理性就是履行原则的合理性。远在履行原则设立之前，甚至在西方文明滥觞之时，理性就被当作约束的工具，当作压抑本能的工具；在人们看来，本能的感性世界永远有害于理性，它们是水火不相容的。在那些哲学一直用来理解人类存在的范畴中，始终保留着理性同压抑之间的联系：凡属于感性、快乐、冲动领域中的东西，都包含着同理性相敌对的涵义——某些必须加以克制和约束的东西。日常语言一向认为：在上述领域中应用的词汇都带有说教或猥亵的味道。从柏拉图到现代世界的“反淫秽物法”，②对快乐原则的诋毁势不可挡；而和这种诋毁较量却很容易被人嘲笑。

然而，潜抑性理性的统治（在理论上或实践上）从未完全得逞：它对认识的垄断始终受到挑战。弗洛伊德强调这件基本事

① 译自 H. Marcuse: *Eros and Civilisation, A Philosophical Inquiry into Freud*, New York 1955.

② 由纽约连环画联合立法委员会提出的议案，主张禁止出售和传播以必然会激发放荡与淫欲的方式描绘裸体、性或肉欲的书籍。——原注

实:幻想(想象)保存着不见容于理性的真理。他这样做乃是沿袭一种悠久的历史传统。幻想,就其保存着彻底拒斥的真理而言,或更确切地说,就其同一切理性相牴牾,捍卫着被理性所潜抑的渴求——人同自然作为整体的实现——而言,它就是认识。在幻想的王国里,不合理的自由形象变得合理了,低下深潜的本能满足获得了新的尊严。履行原则的文明在陌生的真理面前悄然退隐,这真理正是想象力借民间传说和神话故事,借文学艺术而保存下来的。它们一直得到各种适当的解释,不论在黎民百姓或学人智士之中都占有一席之地。不过,要想从这些真理中引出一个超越现存的现实原则而又有实效的现实原则,则完全是徒劳的。诺瓦利斯说:"一切内在的能与力,一切外在的能与力,都必须来自创造性的想象",这个论断同超现实主义的纲领"像诗那样生活"一样,仍被看作奇谈怪论。坚持主张想象力为存在方式,为实践,为历史可能性提供标准,看起来像童稚的幻想。

唯有原型,唯有象征一直得到认可,人们往往不从个人和文化成熟期的角度,而从早已被超越的种系和个体发生期的角度来解释它们的意义。现在,我们将试论几个象征,并考察它们在历史上的真理价值。

更具体地讲,我们要寻求那种文化英雄,他们坚持认为想象力象征着决定人类命运的态度和行为。而在这里,我们一开始就面对这个事实:最主要的文化英雄是位狡黠之徒和(受苦难的)叛神者。他以承受永恒痛苦为代价来创造文化。他象征着生产力,象征着劳作不息,以求支配生命。但是,在他的生产活动中,祈福与降祸,前进与辛劳不可解脱地纠葛在一起。普罗米修斯是履行原则的英雄原型。在普罗米修斯的世界中,潘多拉,这个女性原则——代表着快乐与性——的象征,被看作酿成毁

灭的祸根。"为什么女人成了这个祸根？对性的谴责首先集中于它在经济上的非生产性，这种谴责见于（赫西奥德论普罗米修斯）那段文字的结尾，女人是无用的寄生虫，是穷汉帐本上一项奢侈的支出。"①女人的美和她将会带来的幸福，简直可以置劳动世界的文明于死地。

如果普罗米修斯式的文化英雄代表着辛劳、生产力和凭借潜抑获得的进步，那么，另一种现实原则的象征就必须求诸相反的一端。俄耳甫斯和那喀索斯（如同与他们关系密切的狄奥尼索斯——把统治的逻辑，即理性王国，视为禁脔的神的对头）代表着一种根本不同的现实。② 他们一直没有成为西方世界的英雄：他们的形象代表着快乐与完满；他们的声音不是命令而是歌唱；他们的姿态是奉献与领受，他们的功业是和平，是结束征服的劳作；他们摆脱了时间，从而使人与神，人与自然契合无间。文学中始终保留着他们的形象，在《献给俄耳甫斯的十四行诗》中，里尔克吟哦道：

宛若处于，翩然降自
琴与歌和谐的极乐
春之面纱难遮光彩闪烁
在我耳中，她把绣榻安设。

在我身上她安睡，万象俱寂：
那令我惊叹的郁郁林莽，

---

① 参见N·布朗：《赫西奥德的神谱》（纽约：自由艺术出版社，1953）18—19页、33页，及《窃贼赫尔墨斯》（威斯康星大学出版社，1947）23页以下。——原注

② 那喀索斯的象征和术语"自恋的"，在这里的用法不包含弗洛伊德的理论所赋予它们的意义。——原注

那浩渺天际,芳草萋萋,
还有一切降临我身的奇迹。

世界沉入她的眠憩,哦,歌之神,
你当怎样咏赞她,使她安眠不起?
看啊,她醒来复睡去,
哪里有她的安息?①

抑或临流自鉴的那喀索斯试图占有自己的美,他要奋力跨越那流驶着一切形式的时间之河,他梦想着:

唉,时间的流何时静止,不再飞逝无踪?神圣与繁衍的范形为着重现,一心期待着宁静,噢,何时,在怎样的幽夜,你会再次结晶?

乐园必要经常重造。它并不在渺远的天涯海角,它在世相下潜行。万物本真的和谐,作为潜在性,于自身中保持一统,正像每一粒盐,都在自身中留存着结晶的原型。当海洋干涸,凝盐显现,寂静的夜便要降临,那时,在波澜不惊的深渊中,隐秘的晶花怒放……万物争涌,奔向自己失落的形……②

无边的静倾听着我,我向希望倾听。
泉声忽然转了,它和我絮语黄昏;
我听见银草在圣洁的影里潜生。

---

① R·M·里尔克《献给俄耳甫斯的十四行诗》:杜依诺哀歌,古斯·莱蒙特英译(纽约精本出版社)第3页。——原注

② A·纪德:《那喀索斯的华章》。——原注

宿幻的霁月又高擎她黝古的明镜，
照澈那暗淡无光的清泉的幽隐。①

我赞叹那喀索斯永恒的倒影
水波把他的倩影奉献于他的恋人
他全部的良知寓于恋人的娇容：
我一生的命运不过是屈从

爱的权能。
美妙的身体，我委身于你至上的威力
沉默的溪水召唤着我，我扑身向她伸出双臂：
我无法抵御这纯洁的诱惑。
噢，我的美貌呵，我怎能违抗你的意欲？②

这种语言的精神就是"消除原罪的遗迹"——反抗基于辛劳、统治和自我压制的文化。俄耳甫斯和那喀索斯的形象调和了爱欲和死欲。他们唤醒了另一世界的经验，一个摆脱了控制，获得了解放的世界的经验，这是一种自由，它释放出爱欲的力量，而这力量至今仍被束缚在人和自然的潜抑与僵死的形式之中。这些爱欲的能量旨在和平而非破坏，旨在美而非恐怖。列举这些相关的意象就足以划定它们所献身的领域：快乐救赎了，时间停顿了，死亡消融了；静谧、安眠、幽夜、乐园——不是代表死而是代表生的涅槃原则。波特莱尔用两行诗形象地描绘了这个世界：

① 保尔·瓦勒利：《小仙辞》，中译引自《梁宗岱译诗集》第54页。——原注
② 保尔·瓦勒利：《水仙大合唱》。——原注

这里,一切都是秩序、美,
华贵、宁静与感性。①

这恐怕是秩序一词失去它潜抑性内涵的唯一场合:这里是自由的爱欲所创造的满足的秩序。静态战胜了动态,但这是运动于自身完满之中的静态——它产生美感、游戏和歌唱。试图使如此表达的意象理论化注定要自行失败。因为在艺术的语言之外,这些意象的含义就会改变,就会同潜抑性的现实原则强加给它们的内容相混淆。但是人们必然试图追溯同这些意象有关的现实。

同普罗米修斯式的文化英雄相比,俄耳甫斯和那喀索斯世界中的英雄们从根本上说是不真实也不现实的。他们表示一种“不可企及的“态度和存在。普罗米修斯式的文化英雄的功业也是不可企及的,因为他们是神奇而不可思议的超人。不过,他们的目的和意义并非同现实毫不相干;相反,他们是有用的。他们推动并强化这个现实而不是摧毁它。但是,俄耳甫斯和那喀索斯的形象却摧毁这个现实;他们并不传播一种生活方式,而是献身冥界,献身死亡。他们至多不过是诗,是些意在灵魂和心智的东西。但他们并不示人以“教训”,或许只除了那种反面的教训,譬如,人必有一死,人在眷恋美时,无法忘却和摈弃生命的召唤。

这种道德上的教训被附丽在根本不同的内容上。俄耳甫斯和那喀索斯之象征着现实一如普罗米修斯与赫尔墨斯之象征着现实。树林和百兽都领悟俄耳甫斯的语言;清泉和森林都理解那喀索斯的心愿。俄耳甫斯和那喀索斯的爱欲唤醒并解放了潜能,在活跃或死寂的万物中,在有机或无机的自然中,这潜能都

① 波特莱尔:《招远游》。——原注

是真实不欺的——但是在非爱欲的现实中，它们尽管真实却被压抑着。这些潜能把它们内在的最终目的规定为“仅依潜能之所在而在”，“此在”，现存在。

俄耳甫斯和那喀索斯世界的经验否定了那些维护着履行原则的世界的东西。人与自然，主体与客体之间的对立被克服了。存在被体验为一种满足，它使人和自然契合无间，人的实现同时是自然和平的实现。承受着对话、爱恋和体贴，鲜花、鸣泉与百兽依其本然——美——而展现，不仅为那些缱绻情深的求爱者和凝神注目的观赏者，“在客观上”也为了自己而展现。“世界趋向美”[1]，在俄耳甫斯和那喀索斯的爱欲中，这个趋向是开放的：自然中的万物自由地得其本然。但它们是依靠爱欲的态度而得其本然的：欲达最终目的，唯有靠此态度。俄耳甫斯的歌声安抚了动物世界，使雄狮与羔羊，雄狮与人和睦相处。同人的世界一样，自然界也是一个遍布压迫、冷酷和痛苦的世界；它同人的世界一样，期待着解放。这个解放的工作要靠爱欲来完成。俄耳甫斯的歌声打破死寂，感动森林与巉岩——感动它们，以便一起去分享欢乐。

自然的回声应和了那喀索斯的爱。诚然，那喀索斯看起来像爱神厄洛斯的对头：他摈弃那种与他人契合无间的爱，为此而受到爱神的惩罚。[2] 作为爱神的反对者，那喀索斯象征着睡眠与死亡，寂静与安宁。[3] 在特刺刻，他同狄奥尼索斯有着密切的

---

① 格拉斯通·巴克拉德：《水与梦》，巴黎：约瑟·戈尔蒂出版社，第 38 页，并参见第 36 页。——原注

② 弗里德里希·魏斯勒：《那喀索斯：一篇艺术神话学的论文》(格廷根，1856)，第 90 页、94 页。——原注

③ 弗里德里希·魏斯勒：《那喀索斯：一篇艺术神话学的论文》(格廷根，1856)，第 76 页、80—83 页、93—94 页。——原注

关系。[①] 但是,那喀索斯的形象并没有冷冰冰的禁欲主义和自恋的色彩。保存在艺术和文学中的那喀索斯也绝非那个样子。他的岑寂并非死水一潭;他漠视和摈弃猎人和山泽仙女的爱而趋就另一种爱。他依靠自己的爱欲生活,[②]但他并非只爱自己(他不知道他所艳羡的形象就是他自己)。如果他的爱欲态度接近死亡甚或带来死亡,那么,这死亡又何异于休憩安眠,它们又何止痛苦地分离:涅槃原则把诸阶段一统到底。那喀索斯纵然长逝,却化作同名的花朵嫣然盛开。

把那喀索斯和俄耳甫斯联系起来,把两者都看作对现实采取无潜抑的爱欲态度的象征,我们就会从神话学和艺术的传统,而不是从弗洛伊德的原欲理论中得到那喀索斯的形象。现在,我们或许能够从弗洛伊德的原始自恋概念中为我们的解释寻找一些根据。把自恋引进精神分析学是意义深远的,它标志着本能理论发展中的转折点:独立的自我本能(自我保存的本能)的假说被一种原欲观念动摇和取代了,这是自我和外部世界尚未分裂时的原欲,它了无区别,浑然一体。实际上,发现原始自恋不仅意味着原欲的发展又进入另一阶段;随着它的发现,对现实的另一种存在关系的原型进入了我们的视野。自恋并不简单地

---

① 弗里德里希·魏斯勒:《那喀索斯:一篇艺术神话学的论文》(格廷根,1856),第89页,那喀索斯和狄奥尼索斯在俄耳甫斯派神话学中是那样相像(如果不是一回事的话)。正当萨格鲁斯—狄奥尼索斯在巨神泰坦给他的镜子中端详自己时,巨神抓住了他。古代的传统(普罗提诺,普罗克鲁斯)把镜中的双重形象解释作神在繁复的世界现象中自我表现的开端。这个过程的最终象征是巨神把狄奥尼索斯撕成碎块,宙斯又使他再生。这个神话或许表达了分裂了的东西,如神与世界,人与自然,会再次统一起来——一与多的同一。参见欧文·罗德《普赛克》(弗莱堡,1898)卷二,注117、奥托·柯恩:《俄耳甫斯》(柏林,1920)、伊万·M·林福斯:《俄耳甫斯的艺术》(加利福尼亚大学出版社,1941)307页以下。——原注

② 那喀索斯的大部分图片形象都是同一位小爱神在一起。参见魏斯勒《那喀索斯》,第16—17页。——原注

是自淫;它容纳周遭环境于自身,使自恋的自我同对象世界融合为一。自我同外在现实之间通常的对抗关系仅仅是自我和现实之间关系后来的形式和阶段:

> 原来,自我包容着一切,后来,它使外在世界游离出自身。我们现在所知觉到的自我感不过是一种极为丰富的感觉萎颓了的残迹。这种感觉包罗万象,表现出自我同外在世界不可分割的联系。①

原始自恋的观念隐涵了《文明及其不满足》一书开卷伊始便明白阐述了的东西——自恋不仅作为一种神经症状,而且作为现实结构中的一种构成要素保留下来,同成熟了的现实自我共存着,弗洛伊德把留存下来的原始自我感的观念化内容描绘成无限扩展和同宇宙浑然一体(海洋般的感觉)。② 而在同一章靠后的部分,他指出,这种海洋般的感觉力图重新确立"无限制的自恋"。③ 自恋最明显的自相矛盾之处在于:一方面,它常常被当作逃避现实的利己行为,另一方面,它又同宇宙密切相连,浑然一体。这个看来矛盾的现象揭示出新的概念层次:除了幼年的自淫之外,自恋标志着同现实在根本上的关联性,它可能会产生一种丰富而广阔的秩序。④ 换句话说,自恋可能孕育着另一种现实原则的萌芽:投

---

① 《文明及其不满足》(伦敦:霍加斯出版社),第 13 页。——原注

② 《文明及其不满足》(伦敦:霍加斯出版社),第 14 页。——原注

③ 《文明及其不满足》(伦敦:霍加斯出版社),第 29 页。——原注

④ 汉斯·萨克斯在他的文章《机器时代的延迟》中,作了一个有益的尝试,他试图证明自恋是希腊文明的现实原则的构成要素。他讨论了这样一个问题,为什么希腊人掌握了机器技术的技能和知识,却没有发展它。他不满意通常从经济和社会基础角度所作的解释,相反,他推测是希腊文化中占统治地位的自恋因素阻碍了技术进步:原欲力如此执著地投注于躯体,以至阻碍了机械化和自动化。萨克斯的文章登载于《精神分析季刊》第三卷(1933),420 页以下。——原注

注于自我(人自己的身体)的原欲力,可能会变为一种投注于对象世界的新的原欲力的源泉和贮所,这种投注会换给这个世界一种新的存在方式。在弗洛伊德看来,自恋的原欲在升华中所起的决定性作用进一步确证了这种解释。在《自我与原我》中,弗洛伊德问道:"是否一切升华的产生都没有自我的动因,它始于性的对象原欲转变成自恋原欲,然后可能再给予自恋原欲另一个目标。"①假如情况真是如此,那么,一切升华就应始于自恋原欲的复活,它以某种方式充盈于并扩展到对象中。这个假说简直使升华的观念革命化了:它隐约指出一种无潜抑的升华方式,它来自扩展原欲转向而不是限制这种转向。在后面我们将重新讨论这一观点。

俄耳甫斯——那喀索斯的形象代表着那些"彻底拒斥"的形象:它们拒绝同性爱的客体(或主体)分离。这个拒斥意在解放,意在使离析了的东西重新整一起来。俄耳甫斯是诗人之作为解放者和创造者的原型。② 他在世上建立起更高一级的秩序——无潜抑的秩序。在他身上,艺术、自由和文化紧密结合,一劳永逸。他以歌唱而非强权使人与自然得享安宁,他是救赎的诗人,带来和平和拯救的神:

> 神的代言人——圣明的俄耳甫斯,
> 制止人类互相屠杀,放弃野蛮生活,
> 因此传说他能驯服老虎和凶猛的狮子……
> 这就是古代(诗人)的智慧,
> (他们教导人们)
> 划分公私,厘定敬渎,

① 《自我与原我》(伦敦:霍加斯出版社,1950),第 38 页。——原注

② 参见瓦尔特·兰姆:《俄耳甫斯》(杜塞多夫:L·施温,1950),63 页以下。——原注

> 禁止淫乱，制定夫妇礼法，
> 建立邦国，铭法于木。①

但是，文化英雄俄耳甫斯也笃信可以建立一种全然不同的秩序——他为此奉献了生命：

> 俄耳甫斯一直不和女性谈爱情，也许因为他立誓不再娶妻。虽然如此，许多女子却都热恋着这位诗人，许多人因为遭到他的拒绝而悲伤。他把爱情转移到少年童子身上，爱着他们短促的青春和如花的妙年，在特剌刻各邦树立了风气。②

他被疯狂的特剌刻女人撕成了碎片。③

古典的传统把俄耳甫斯与同性恋的开始联系起来，像那喀索斯一样，他摈弃通常的爱欲，不是为一个禁欲的理想，而是为一个更完满的爱欲。像那喀索斯一样，他挺身反抗意在生育的潜抑性的性爱秩序。归根到底，俄耳甫斯和那喀索斯的爱欲是对这种秩序的否定——彻底拒斥。在以文化英雄普罗米修斯为象征的世界中，它便是对全部秩序的否定；但是，在此否定中，俄耳甫斯和那喀索斯以自己的秩序揭示出为另一种原则所统治的新的现实。俄耳甫斯的爱欲改造了存在；他以解放控制了残酷和死亡。他的语言是歌唱，他的工作是游戏。那喀索斯的生命是美的生命，他的存在是观照。这些形象展现出美的世界，他们的现实原则必须求诸并实现在此一世界。

---

① 贺拉斯：《诗艺》，参见杨周翰中译本，人民文学版，第 158 页。——译注

② 奥维德：《变形记》，杨周翰译，作家出版社，第 131 页。——译注

③ 奥维德：《变形记》，杨周翰译，作家出版社，第 142—143 页。——译注

美的现实性[1]

伽达默尔　著
墨哲兰　邓晓芒　译

论证艺术的合理性，我认为具有非常深远的意义。它不单是一个现实的任务，也是一个十分古老的课题。我的学术生涯的开端与众不同，这就是我曾专注于研究艺术的合理性问题。为此，我发表了一篇《柏拉图和诗人》的长文[2]。事实上，这一课题曾作为一种崭新的哲学思想而出现。它是由苏格拉底派提出的新的知识要求。据我们所知，正是根据这一要求，欧洲历史上才第一次提出要证明艺术的合理性。以造型的或叙述的形式来传达的传统内容，往往以不确定的方式得到接受和解释，然而它仍然要求拥有真理的权利，对此当然不能从其本身来理解，这一点也是在那时才第一次明确了的。传统的形式总是在诗人的创造或艺术家的造型语言的形象中继续说话，因而，当一个新的对真理的要求与传统的形式相对抗时，艺术的合理性这一严肃的老课题就要一再被提出来。不妨想想古希腊晚期的文化，它常常表现出反图像的抱怨情绪。那时，当墙上盖满了各种图案、拼

---

① 译自 H-G. Gadamer：*Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1982。

② 现收在我的《柏拉图的辩证论理学》一书中，汉堡，1968 年版。——原注

花、装潢，在世的造型艺术家就悲叹他们的时代过去了。后来，随着罗马人对晚期古希腊世界的绝对统治，讲话和诗人的创作自由受到了限制和拘束，情形也是如此。塔西陀在他那篇著名的关于演说艺术的衰败的对话（即《雄辩术对话》）中，就有所抱怨。不过，我们还是先看看基督教对艺术传统所采纳的立场，这样，我们就比最初大略知道的要更接近于我们今天的时代。图案画的冲击发生在基督教发展的头 10 个世纪的后期，尤其是 6 世纪和 7 世纪。这股冲击被阻挡住，是世俗的艺术起了决定性的作用。那时，教会为造型艺术家的形式语言找到了一种新的题材；后来也为诗歌和叙述艺术的说话形式找到了新的题材，而恰恰是这新的题材给艺术带来了新的合法性。然而，只有当基督教的启示有了新的内容，才可以说这一决断是有根据的，因为在这种新的内容中，传统的形式语言才会获得新的合法性。*Die Biblia pauperum*，即穷人的圣经，它专供不识字和不懂拉丁文的人阅读。它是图画故事，因而能使不能充分理解启示语言的人了解。这种图画故事在西方曾是对于艺术的合理性证明的权威性主题之一。

我们生活在我们的文化意识之中，这种文化意识是伟大的西方艺术史的决定性成果的继续。西方艺术经过中世纪的基督教艺术和对古希腊罗马艺术和文学的人文主义的复兴，发展出了一种与我们的自我领会的普遍内容相一致的普遍的形式语言，并一直延续到 18 世纪末的那些日子，延续到 19 世纪发生的社会大改组和政治、宗教的大变革之时。

在奥地利和南德意志，人们把古希腊和基督教的内容综合起来。这种综合在巴罗克艺术作品的强大的浪潮中翻起的泡沫无比生动，我们难以用言词来加以描绘。当然，这一基督教艺术和基督教——古希腊、基督教——人文主义传统的历史时代也

遭到过非难,并经历了无数转折,改革的影响就属于这种转折。基督教的改革以特殊的方式把一种新的艺术方式提到中心地位,即通过教区唱诗班形成的一种音乐的平缓庄严的形式,它用歌词给音乐的造型语言灌注了新的灵魂。不妨想想海因里希·许茨和巴赫。正是他们把基督教音乐的整个伟大传统继续推向了一个新阶段,使它成为一个完整无缺的传统,亦即用赞美诗,更确切些说用拉丁文诗歌和格列高里旋律的统一把它提升为献给伟大的罗马教皇的礼物。

在这种背景下,艺术的合法性问题便获得了最初的确定方向。前面所思考过的相同的问题,有助于我们解决这一问题。这里有一点似乎是不可否认的,即我们在本世纪所经历到的艺术的新情况,真的可以看作是与上述一贯的传统的决裂。在 19 世纪,这一传统还表现出最后的大的余波。伟大的学者黑格尔,先在海德堡,而后在柏林,作了美学讲演。他的最初动机之一是要阐发"艺术的消逝性"。[①] 如果我们原原本本地恢复黑格尔对问题的提法,并且重新加以通盘考虑,那么人们就会惊讶地发现,它与我们提出的艺术的合法性问题是多么不谋而合。我想在最初的考察中极简要地提示这一点。为此我们得关注这一动机:为什么我们在继续我们的考察时,必须回过头来对占支配地位的艺术概念的不言而喻性提出质疑,并且要揭示艺术现象赖以确立的人类学基础,从中得出新的合法性的证明。

"艺术的消逝性"是黑格尔提出的,他以此把这样一种哲学要求极端尖锐化了,即我们要把我们对真理本身的认识做成我

① 参阅拙著《黑格尔的辩证法》,蒂宾根,1971 年版,第 80 页;亦请参阅 D·亨利希的论文《艺术与当代的艺术哲学》,收在伊泽尔编《内在美学——审美的反思,作为现代悖论的抒情诗》一书中,慕尼黑,1966 年版;并参考我的书评,见《哲学观察》1968 年 15 期,第 291 页。——原注

们认识的对象，懂得我们对真实本身的知识。在黑格尔看来，这些任务和要求始终得提到哲学的高度。这一任务只有当人们在大量的和成熟的东西中把握住了真理时，才算最终完成，这样，真理就会像目前那样，在历史的展开中逐渐显露出来。黑格尔哲学的这一要求，恰好也是把基督教启示的真理提升到概念高度的要求。这本身就可以看作是基督教学说的最深的秘密，三位一体的秘密。我个人因此相信，对思维的挑战，以及对不断跨越人类的理解界限的许诺，在西方总是使人的后思的过程保持着生气勃勃。

事实上，黑格尔的这一大胆要求，就是要他的哲学去把握住这一基督教学说的最深的秘密，并把基督教学说的全部真理总括在概念的形式之中。许多世纪以来，神学家和哲学家们为此秘密呕心沥血、冥思苦索、殚思极虑。黑格尔力图做的就是，以一种哲学的三位一体来进行辩证的综合，从而精神得以不断上升。在此我不能推演这种综合，但我必须提及这一点，以便使黑格尔的艺术观和他关于"艺术的消逝性"的陈述得到透彻的理解。黑格尔所指的，首先不是当时事实上已经达到了的西方——基督教图画传统的终结。今天人们如此认为是不恰当的。黑格尔作为那些艺术的同时代人所感觉到的，并不是一种处于异化和挑战中的崩溃。这种崩溃我们今天作为抽象画艺术和无对象艺术的同时代人，倒是在这些艺术的创作中体验到了。每一个卢浮宫的参观者，只要他一走进这个登峰造极、炉火纯青的西方绘画艺术的壮丽博物馆，第一次被 18 世纪末、19 世纪初那些革命高潮的革命艺术的绘画所突然攫住时，都会产生与黑格尔相同的感受，即基督教图画传统终结了。

黑格尔肯定不会认为——而且他怎么会知道呢——巴罗克和比它较晚些的罗可可形式是出现在人类历史舞台上的最后的

西方风格。他不知道我们在回顾往事时才知道的事,即当时已开始了历史化的世纪。他没有预见到,在 20 世纪,人类从 19 世纪的历史束缚中大胆地自我解放出来,形成了一种真正敢于冒险的意识,把所有的迄今为止的艺术都看作过去了的东西。当黑格尔说到艺术的消逝性时,毋宁说,他指的是,艺术不再像在古希腊世界和它所描绘的神性的世界中那样,以自己的方式不言而喻地得到理解。在古希腊世界里,神灵的显像体现在雕塑作品中和庙宇里,它们沐浴在南方的阳光下,溶入大自然的风景之中,与大自然的永恒力量相对抗,却几乎从没有什么耗损。这是伟大的雕塑,其中的神性通过人塑造的形象并在人的形象中得到直观的表现。黑格尔本来的论断是,对于希腊文化来说,神和神性在它的土生土长的形象性和造型性的传说的形式中,原原本本地显现出来。而基督教和它对神的彼岸性的新的深刻洞见,已使得艺术的造型语言和诗的言说的形象语言无法表达自己的真理。艺术作品不再是我们膜拜的神性的东西本身。艺术的消逝性这一论断还暗含着这种观点:随着古希腊艺术的终结,艺术必然出现论证不足的现象。我们已经指出,艺术的合理论证是基督教和带着古希腊文化传统的人文主义的融合的成果,它经过几个世纪形成了一种我们所说的西方基督教艺术的伟大形式。

那时,艺术独立地与世界处于一种巨大的合理证明的关联之中,它在团体、社会、教会和从事创作的艺术家的自我领会之间完成了一种不言而喻的整合,这完全是令人信服的。但是,我们的问题恰好在于,这种不言而喻性连同一种起把握作用的自我领会的共同性已不复存在了,尤其在 19 世纪就已不复存在了,这在黑格尔的论述中已有说明。那时,大艺术家们在一个摆脱了地区局限的工业化和商业化的社会中,已或多或少地认识

到自己，结果，艺术家几乎可以说是在自己的放荡不羁的命运中感到确认了古代流浪人的名声。19 世纪已经如此，于是，每一个艺术家都生活在这样的意识中，他生活于其中并为之而创作的他与人们之间的交往的自我领会性已不复存在了。19 世纪的艺术家不是立足于一个团体之中，而是为自己造出一个团体，并带有与这种情况相适合的一切多样性，以及对一切的过高期望。当得到保证的多样性必得与造出团体的要求相联系时，期望也必然与下列要求相联系：只有自己的创作形式和创作使命是真实的。这实际上是 19 世纪艺术家的弥赛亚意识，艺术家像一个"新型的救世主"（伊默尔曼语）那样，在他对人类提出的要求中感到，他带来了解救的新福音；他还像一位社会的旁观者一样来偿付这种要求，因为他和他的艺术阶层都不过是搞艺术的艺术家。

本世纪的艺术新作以怪诞和冲击来非难我们公众的自我领会力，然而反对怪诞和冲击的那一切又是些什么呢？

我想对这个问题保持审慎的沉默。正如在音乐厅里把现代音乐带给听众，这对于一个表演艺术家来说，多少有点尴尬，他顶多只能将它作为一个节目之间的插曲，否则，听众要么不愿及时赶来，要么提前走掉，这反映出一种早已不能产生出什么东西的局面，而我们必须对这一局面的意义进行反省。这里面所反映出来的是，作为形象化的宗教艺术与作为现代艺术家的挑衅行为的艺术分裂了。这种分裂的端倪和这种冲突的逐渐尖锐化，早在 19 世纪的绘画史上就透露出来了。19 世纪下半叶，19 世纪的造型艺术的自我领会的基本前提——焦点透视法，就已

经破灭了,这就已经为新的挑衅作了准备。①

最初在马奈的绘画中表露出,随后它引起了一个伟大的革命运动,这一运动最先在绘画大师塞尚的手里获得了世界意义、焦点透视毫无疑问不再是绘画观察和绘画创作的不证自明的条件了。在基督教中世纪,焦点透视法根本还不存在。文艺复兴时代,建立自然科学和数学的兴趣重又大大地活跃起来。这时,焦点透视法作为人类在艺术和科学中进步的伟大奇迹之一,对绘画是有强制作用的。期待焦点透视的这种不言而喻性的逐渐消失,才使我们充分看到高超的中世纪的伟大艺术。在那个时代,图画还不是像一种穿过窗口从近景到遥远的地平线都尽收眼底的展现,而是像看图识字,像一种用图画符号说明文章那样明白易读,它提高我们的精神,以期取得教化我们的效果。因此,焦点透视法不过是一种历史地生成的,而且过时了的绘画创作的造型形式。然而,焦点透视被摈弃仅仅是一个先兆,现代艺术走得远得多,它对我们的传统形式而为疏远。我想到立体主义的分解形式,整个1910年几乎所有的大画家都围绕着它,至少尝试了一段时间。立体主义彻底打破传统,完全取消造型塑造上的对象关系。然而,实际上我们的对对象的期望是否真的彻底取消了,还是一个悬而未决的问题。但有一点是肯定的,一幅图就是一瞥,这一天真的自我领会性从根本上被破坏了,尽管这一瞥是由我们对自然的日常生活经验或者通过由人塑造的自然造出来的。人们不能再仅仅凭一目了然的直观,即不能再用一种完全接受性的眼光来看一幅立体主义的画,或者无对象的画。人们可以把各种裂口的切面显现在亚麻布上,合成自己的

① 参阅G·波墨《透视性研究——近代初期的哲学与艺术》,海德堡,1969年版。——原注

作品，然后人们也许会把握住一件作品的深刻的准确性和正确性，并由此得到提高，正如在过去的时代，在一种共同的绘画内容的基础上必然发生的那样。这是人们可以做出的一项特别的实际成果的业绩。这对于我们的思考意味着什么，在此是必须弄清楚的。此外还有现代音乐，它广泛运用和谐音与不和谐音的全新的音乐语汇，并与过去有音乐天才的伟大的古典作曲家们的作曲规则和乐句建筑学决断，从而达到了特有的凝练性。正如人们很难逃避事实一样，人们同样很难避免这样一种情况，即当他参观一个艺术展览，或是进入那些展示最新艺术发展成果的大厅里时，他就把某种真实性抛在脑后了。如果人们让自己加入这种新事物，那么他就会在回顾旧的东西时，发现我们的被动的接受性有一种奇特的减退。这当然只是一种对比反应，而决不是对一种不可挽回的损失的固执的感受。不过，新旧艺术形式之间的尖锐对比已是再清楚不过的了。

又例如那些严谨的诗，它们向来引起哲学家们的特别的兴趣。因为凡在没有第二者能理解的地方，哲学就应召而来。现代诗事实上已推进到颇有意味的理解的东西的极限，因而，语言艺术家中那些最伟大的人物的最伟大的功绩也许恰恰就在于，他们对不可说的东西保持悲剧性的沉默。[①] 再说现代戏剧。对它来说，古典主义的时间与动作的统一的说教，听起来就像是被遗忘了的童话。新戏剧甚至还故意引人注目地违反性格的统一。当然，这种违反也形成新戏剧造型的形式原则，如布莱希特所做的那样。又如现代建筑，它的解放（抑或是试验?）在于，它能够借助某些新的建筑材料去构成与在石头上堆砌石头完全不同的东西，毋宁说是一种全新的艺术品，从而与沿袭下来的静力

---

① 参阅拙文《诗人沉默吗?》，见《短论文集》第四卷，蒂宾根，1977 年版。——原注

学法则相对抗。这些建筑物站立在所谓尖顶上或单薄纤细的塔柱上,在这里,围墙、墙壁、保护性的外壳都被像帐篷一样开放的屋顶盖取代了。这一简短的概述只是要人们意识到,究竟发生了什么,今天的艺术为什么会提出一个新的问题。我认为:为什么要去理解今天的艺术是什么,这本身就是对思维提出的一项任务。

我想从不同层次来展开这个问题,首先是我由以出发的最高的基本原则,即人们在思考这个问题时必须接受的那些尺度。它包括两个方面:即过去的、传统的伟大艺术与现代艺术。现代艺术当然并不只是与前者相对抗,它也从中获得自己的力量和冲动。第一个前提是,作为艺术,两者都必须被理解,并且两者也是相互关联着的。这并不仅仅是说,在今天,没有那位艺术家能不仰仗传统的语言就从根本上发挥出自己独特的大胆突破;也不仅仅是说,接受者同样不断受过去与现代的同时性的束缚。这种情况并非只是在走进展览馆,或从一个展览厅踱到另一个展览厅时才发生,也不只是当人们在一个音乐演奏会或一场戏剧演出中面对现代艺术,或哪怕只是面对古典艺术的现代人的仿制品时才发生。这种情况是向来如此的。我们的日常生活就是由过去和将来的同时性造成的一个持续不断的进步。能够如此携带着向将来开放的视野和不可重复的过去而前进,恰是我们称为“精神”的东西的本质。摩涅莫绪涅是掌管记忆的缪斯,它既是统治着回忆的缪斯,又是精神自由的缪斯。记忆和回忆把过去的艺术和我们的艺术传统接纳下来,这种活动与运用闻所未闻的反形式的形式来尝试新的试验的勇敢精神,是同样的精神活动。我们要追问的是,从这种过去和今天的统一中,究竟会引出什么结果来。

然而,这种统一并非只是我们的审美的自我领会的问题。

这也不只是要引起我们注意,过去的形式语言与今天的形式突破的深刻的连续性是如何勾挂起来的。这种统一在现代艺术家的要求中是一个新的社会动因。它也是反对市民的文化宗教及其享乐仪式的战斗姿态。今天的艺术家以各种各样的方式把我们的积极性吸引到他们自己所要求的道路上去。正如在立体主义的和无对象的绘画的每一个造型中所发生的那样,它里面每一个切面都应该逐步地综合观察者的变换的视角。艺术家由之而进行创作的新的艺术信念,同时也是一种新的交互相关性,一种新的沟通一切的交往,艺术家要求把这些东西带入作品中去。因此,我认为情形远不止于下述情况:艺术的伟大的创作性成果纷纷坠落在日用世界的千万条道路上,把我们的环境世界装饰起来。或者不说坠落,而说扩散,从而为我们这经过属人的改造的世界带来某种统一的风格。这是向来如此的事。不容怀疑,我们在今天的绘画艺术和建筑中可以发现的那种构造的信念已深远地影响了工具机械。我们每天在厨房、住宅、交通和公共生活中处处要同这些工具机械打交道。艺术家在他的创作中要克服由传统所提出的期望与他所参与并采用的新习惯。这两者之间的紧张关系,决不是偶然的。的确,正如这种紧张关系和冲突所表明的,我们现代所处的这种尖锐化了的境遇是特别突出的,这对我们的思考提出了严肃的课题。

在这里,有两样东西显得像是相互背离的,即我们的历史意识和现代人以及现代艺术家的追求。人们若要把历史意识与过分学究气的观念或世界观的观念扯在一起,那么历史意识就什么也不是。有时人们又把历史意识性与任何一个过去的艺术作品相印证,这又把它想得简单到仅仅是自我领会着的。这种自我领会几致于它自己都意识不到这种领会。结果,历史意识性便随着历史意识而出现。人们把某一过去时代的服装看作历史

的服装,把传统的绘画内容作为各种更迭着的服装来接受;当阿尔特多费尔在其“亚历山大战役”中不言而喻地让中世纪的勇士和“现代的”队列编制行进时,并没有人觉得奇怪,好像亚历山大大帝就穿着这样的服装战胜了波斯人似的。① 这是一种与我们的历史情怀相关的自我领会性,这使得我敢于直截了当地说,没有这种历史情怀,那么准确性,亦即过去的艺术形象中的卓越之处,也许就完全觉察不到了。谁还让自己对于另一时代的人作为另一种人而感到惊奇,就像那种没有历史素养的人(现在几乎没有这样的人)所要做的或已经做的那样,那么,他同样也不能在对自身的领会中感受到内容和形式塑造的统一,这种形式塑造显然属于一切真正的艺术家的塑造的本质。

因此,历史意识并不是一种特别学究气的或以世界观为条件的方法论立场,毋宁说,它是我们的感官的精神性的一种装置,它预先规定了我们对艺术的眼光和感受。与此明显有关的是,即使这也是一种反映形式,我们也不要追求简单的再认识,这种再认识只是把我们自己的世界在一种永远固定的有效性中再次提供在我们眼前,而是要以不同的方式通过不同的侧面去反映我们自己历史的整个伟大传统,哪怕它是完全不同的另一种传统,哪怕它在造型上并没有决定西方历史,而是属于另一些世界,另一些文化。我们也正由此而能够形成我们的独特性。这是一种高级的反映,它是由我们大家一起带来的,是由当今的艺术家授与他们自己创造的作品的。如何才能实现这种革命的方式,为什么历史意识及其新的反映与从未放弃过的要求总是联系在一起,以致我们所看到的一切,就摆在那里,直接向我们

① 参阅科塞勒克《神奇的历史》,见《自然与历史——纪念勒温 70 诞辰文集》,斯图加特,1967 年版。——原注

诉说，仿佛我们自己就是它本身似的，对此加以讨论显然属于哲学家的任务。我这样规定我们的思索的任务，作为第一个步骤，对问题的提法就得到了明确的概念。我首先将在哲学美学的背景上提供理解的方法，并想由此解决上述突出的课题；然后，我将指出，在这课题中所宣告的三个概念将扮演主导角色：返回游戏、制定象征概念，即对我们自身的再认识的可能性，最后是节日，它是要重新建立所有的人相互交往的契机。

在差异中寻出共同的东西，这是哲学的任务。学会一眼就看到全部，这是柏拉图以来哲学辩证法的任务。为了解决这一任务，甚至仅仅只是为了把这一任务与一种明晰的自我领会对置起来，也就是说，我们在此提出的任务，是要沟通西方造型艺术的形式和内容的传统与当今艺术创作的观念之间的巨大鸿沟，为此我们的哲学传统给我们提供了哪些手段呢？首先给我们提供方向的是“艺术”这个词，我们永远也不要低估这个词可能告诉我们的东西。词语的确是在我们之前已经由人完成了的思维成果，所以，“艺术”这个词在这里是一个我们必须由以出发的起点。每一个受过一点历史教养的人都知道，“艺术”这个词是不到两百年前才开始具有我们今天赋予它的独特而褒奖的意义的。在 18 世纪，人们如果说到艺术，那就一定是说美的艺术，这是理所当然的。因为在艺术这方面，不言而喻地是指范围相当广泛的人的熟练手艺、机械工艺。艺术品是技术技巧意义上的手工业和工业的劳动产品。我们至今从哲学的传统中找不到我们当今的意义上的艺术概念。我们从西方思想之父即从古希腊人那里必须学习的恰好就是，艺术属于亚里士多德所说的制作的知识和技能。① 在手艺人的制作与艺术家的创造之间的共

① 参阅亚里士多德《形而上学》第一章。——原注

同之处就在于产品与自己的活动的脱离,使这种制作的知识与理论的知识或政治实践的知识区别开来的,也是产品与自己活动的脱离。这是制作的本质,我们必须在此意义上来把持它,当今现代人提出了作品概念,反对传统的艺术以及与之相关的市民的文化娱乐,即使人们要对这一作品概念作出批判,也要充分理解它,并估量它的范围。在制作中,一部产品产生出来了。这显然是制作的共同特性。产品作为一种有调节的劳动活动的意向目的,成为了实在的东西,获得了自由,即从制造活动的束缚中解脱出来。因此,产品的定义是从使用的含义来解释的。柏拉图惯于强调,制作的知识和技能是服从于使用的,并且还要取决于在实用中采纳的知识。① 船长决定造船人造什么东西,这是柏拉图的老例子。从而,产品的概念指示着共同使用的范围,并因此而指示着共同的理解,指示着理解中的交往。不过,我们现在要回到原来的问题上来,"艺术"这个概念究竟如何在制作的知识这一总概念中与机械技艺区别开来。古代对这一问题的回答仍有助于我们思考。这就是,艺术概念与仿造活动,与模仿有关。在这里,模仿就是在物理学的总水平上与自然界相关联。由于自然在它的构成活动中留下了可以塑造的东西,留下了一个造型的空的空间,让人的精神去充实,艺术才是"可能的"。但是,我们所称作"艺术"的那些东西,与一般的制作的造型活动不同,它总带有各种各样的谜一般的东西,其"作品"并非"真的"是它所描述的东西,只不过起模仿的作用而已。这样一来,一系列最不可捉摸的哲学问题首先就与存在者的外观有关了。在这里,并没有制造出任何现实的东西来,而是制造出没有实际用途的某种"使用"的东西来,在外观的可观察的凝视中注入了奇妙

① 参阅柏拉图《政治家篇》。——原注

的东西。这意味着什么呢？我们将不得不稍微谈谈这个问题。但首先有一点是很清楚的，如果希腊人至多也只是把我们称之为“艺术”的东西理解为某种对自然的模仿，那就不能指望从他们那里得到直接的帮助。当然，这种模仿活动毕竟没有现代艺术理论的自然主义者和现实主义者简洁明快。这可以从亚里士多德的《诗学》中的一段著名引文得到证实。亚里士多德说道："比起历史知识来，诗更有哲理。"[①]也就是说，历史知识只述说已发生过的事，而诗总是向我们述说可能发生的事。诗教导我们在人类的活动和苦恼中看到普遍的东西，这种普遍的东西显然是哲学的任务，而且也是艺术的任务，因为诗所指的普遍性是比历史更有哲理的东西。这无论如何总算是古希腊文化遗产留给我们的第一个提示。

另一个提示指出了我们当代人的美学的范围，这是一个范围更大的提示，构成了我们理解“艺术”这个词的第二部分。即艺术指的是“美的艺术”。但什么是美呢？

我们今天在各种各样的使用中遇见美的概念，在这些运中，某些古代的而且归根结底是古希腊的καλόν一词的含义继续保持着生命力。我们也还把“美”这个概念与下述情形联系起来：即某事由于风俗习惯而得到公众的赞许；或是某事一向得到赞许，这件事——正如我们所说——能让人看见并从外观上作出判定。在我们的语言记忆中，“美德”这一俗语仍然具有生命力。德国唯心主义用这一用语与现代国家机器的无灵魂的机械主义相对立，进而刻画出古希腊城邦的伦理世界（席勒・黑格尔）。这里的“美德”并不是指美的德行，也不是华贵壮观和铺陈得富丽堂皇，而是指它表达了共同生活的一切形式，并体现为井然有

---

① 亚里士多德《诗学》，1451b5。——原注

序的整体,以此方式人在属于他自己的世界里不断与自己相遇。所以,得到普遍的认可和赞同,这对于我们来说,仍然是一个令人信服的"美"的规定。因而,对我们的自然感情来说,那种我们不能问为什么喜欢它的东西,仍然是"美"的概念。美本身充满了一种自我规定的特性,它没有任何目的关系,没有任何预期的功利,而是洋溢着对自我描述的喜悦和欢乐。关于美这个词就谈这么多。

那么,如今在什么地方可以碰到这种令人信服地在本质上完满的美呢?为了一开始就获得关于美的问题(也许还有艺术问题)的完全现实的着眼点,有必要回忆一下,对于希腊人来说,宇宙,即天体的秩序就体现为本来意义上的直观的美。这是古希腊关于美的思想中的毕达哥拉斯原理。在这个有规则的天体秩序中,我们完全可以建立对秩序的最宏大的直观。一年、一月、一天昼夜的交替变换的周期,在我们的生活中形成了秩序经验的确定不移的定数律,这恰好与我们人类的活动和欲望的模糊性和变易性形成对照。

从这个角度来看,美的概念,尤其是在柏拉图思想中的美的概念,对我们的问题具有极大的启发。在《斐德诺》这篇对话中,柏拉图用一个伟大的神话人物的形象来描绘人的规定,即人的与神性相对的局限性,以及人的肉体冲动的有限存在沉沦于尘世苦难之中。他描绘了一切灵魂的壮大行列,夜空星辰的自然序列在这些灵魂中交相辉映。这是由奥林匹斯诸神率领驶向苍穹顶端的马车行进。人的灵魂同样驾着马拉的车辆跟随在那些每天行驶的神的行列之后。在天顶的高处,眼睛才能看见真实的世界。人们在那里看到的,不再是变幻无常、毫无规则的欲念,即我们尘世的世界经验,而是真实的永恒性和存在的固有构造。但是,当诸神在与这个真实的世界相遇的时候,人类的灵魂

却由于他们都是无秩序的驭手而受到干扰。因为人的灵魂中的欲念使目光迷糊，人们只有一瞬间的、飞逝的一瞥投到那个永恒的秩序上。但随后他们就坠落在大地上与真理分离了，于是，人只是在回忆中保留着真理的模糊印象。现在就到了我要叙述的地方了。那些据说因失落了自己的羽毛而被贬到尘世的重压下以致不能再展翅飞升到真理的高峰的灵魂，有这样一种经验，即羽毛重又开始生长出来，重新飞入高空。这是爱和美的经验，是为了美而爱的经验。在这奇妙而瑰丽的描述中，柏拉图想用复苏的爱这种体验与对美的精神感知和世界的真实秩序联结起来。由于达到了美，真实的世界便重新保持在记忆中。这是一条哲学的道路。他把美认作是最充分地显现出来的东西和吸引人的东西，或所谓的理式的可见性。它是一种首先使别的一切显现的光照，这种自身具有无可置疑的真理性和正确性的光照，是我们所有人在自然和艺术中发现的美的东西。它迫使我们承认："这是真实的东西。"

这段历史的回顾给我们的重要提示在于：美的本质恰好并不在于仅仅是与现实性相对立，而是在于，美即使仿佛像是一种不期而遇的邂逅，它也仍然是一种保证，要在现实的一片混乱中，在所有现实的不完满、恶运、偏激、片面以及灾难性的迷误中最终保障，真实不是遥远得不可企及，而是可以相遇的。美的本体论功能在于它沟通了理想与现实的鸿沟。从而，这个加于艺术之上的"美的艺术"的形容词就为我们的思考提供了第二个根本性的提示。

第三步就是直接考察一下哲学史上所说的美学这门学问。美学是一个非常晚的发明，并且——十分重要的是——大约在它产生的同时，艺术的概念也从熟练技巧这一含义的关联中摆脱出来，具有了卓越的含义，艺术的概念和事业也几乎不再具有

宗教的功能了。

美学作为哲学的一门学科,最初是在 18 世纪,即唯理主义的时代出现的。它显然也受到近代理性主义本身的挑战。这种理性主义是在建构性的自然科学的基础上发展起来的。自然科学产生于 17 世纪,在本世纪,它已以一种越来越令人喘不过气来的速度转变为技术,从而决定了我们当今世界的面貌。

是什么促使哲学思考美本身呢?由于理性主义的总的方向在于自然界的数学的合规律性,以及关于掌握自然力量的意义,美和艺术的感受就显得像是一个极端主观随意的领域。这就是 17 世纪的起点。然而,美的现象在此究竟能要求什么呢?古希腊的回忆至少还可能使我们明白,在美和艺术中可以碰到某种超越一切概念性的东西之上的深刻含义。如何把握美的真理呢?哲学美学的奠基人鲍姆伽通说美是一种感性认识。就我们从古希腊以来所形成的知识的伟大传统来说,"感性认识"本身就是一个悖谬。认识总是只有当它把主观感性的局限性抛开之后才谈得上,理性才把握着事物中的普遍的东西和带规律性的东西。所以,个别性中的感性的东西只有作为一种普遍的规律性的一个个例而出现。不论是在自然之中还是在艺术之中,当我们把遇见的东西只当作预期的东西来计算清楚,或是作为某种普遍的东西的一种情况记载下来时,这肯定不是美的感受。一次令人着迷的落日,并不是许多落日之一例,而是太阳演出了一幕不可比拟的"天空悲剧"。在艺术的范围内,真正不言而喻的是,艺术品决不是作为一种只被编排进其他各种关系中的东西来感受的。对我们来说,艺术的"真实性"并不在于它身上所表现出来的普遍的规律性。毋宁说,感性认识指的是,即使在那种显得像是感性经验的特殊性的东西之中,以及我们总是习惯于将其联系到普遍的东西上去的事物之中,某种东西由于美而

突然把我们紧紧攫住，迫使我们在个别地显现出来的东西面前流连忘返。

这对于我们有什么关系呢？从中又能够认识到什么呢？个别的东西既然能够提出要成为真实的东西这一与它自身相反的要求，而真实的东西也并不仅仅只是可以用数学来规范的自然法则那一类的“普遍的东西”，那么，这种个别的东西的重要性和深刻含义何在呢？给这些问题找到一个回答，就是哲学美学的任务[①]。为了回想起这个任务的原来提法，我觉得有必要提出这样一个问题：哪一种艺术可以给我们提供关于这个问题的合适的答案？我们知道，人类艺术创造的门类是多种多样的，各种语言艺术和作为转瞬即逝的艺术的音乐，与塑造形象的艺术，即造型艺术以及建筑艺术是多么的不同。那些人们赖以进行生动的创作的媒介物也使得作品放射出各种各样的光彩。这一回答可以从历史中得到提示。鲍姆伽通有一次把美学定义为 *ars pulchre cogitandi*，即善思的技巧。在这种情况下，凡有耳朵的人马上就会发现，这种表述和修辞学的定义 *ars bene dicendi*（善说的技巧）是同类型的构成。这不是偶然的，修辞学与诗学自古就并提，而且在某种方式中修辞学还更高。它是人类交往的无所不在的形式，甚至在今天，还对我们的社会生活起着比科学有深得不可比拟的影响。对于修辞学来说，善说的技巧是其古典定义，这是毫无疑义的。鲍姆伽通显然是借助修辞学的这种古典定义来定义美学，把美学定义为善思的技巧。其中的重要提示在于，语言艺术对于我们要解决的任务也许具有特别的作用。语言艺术远比我们在作审美的考察时常关注的那种主导

---

① 参阅鲍姆勒尔《康德的判断力批判，它的历史和体系》，第一卷，哈勒，1923年。——原注

概念重要得多,这与习惯的思路是相反的。这主要是指按照我们的思考来解释的造型艺术,我们把我们关于审美的理解应用于它之上是再容易不过的了。这当然是有充分的理由的,因为,雕塑艺术作品可以直接显现出来,它与只在消逝的声响中推演事件的剧本、音乐或诗歌作品是不同的;不仅如此,对于我们关于美的思考来说,柏拉图的遗产总是无所不在。在柏拉图那里,真实的存在被思考为原型,所有的现象的实在性被思考为摹本。如果剔除其陈腐的意义,柏拉图的这些思想说明艺术仍然有令人信服的东西。人们为了把握住艺术的经验,便不断力图返回到神秘的语言宝藏的深处,并且敢于使用新的词语,例如"心象",这是一种适于在其中收摄视觉形象的表达。因为事情正是这样,我们从诸物中看出一个图像与我们把这幅图像构画到诸物中去,这两者实际上是一码事。正是想象力这种人的力量能够构画一幅图像。审美的反思就是靠这种想象力在万物面前遨游。

这就是康德的伟大贡献,他远远超越了美学的奠基人——前康德的理性主义者鲍姆伽通。康德第一个在美和艺术的经验中认识到一种哲学的独特问题。他试图回答这样的问题:当我们"觉得某物美"时,究竟有什么与美的感受有关联,而且这种东西还不仅仅只是表达某种主观的趣味反应。这里并不存在自然法则那样的普遍性。自然法则把感性事物的个别性解释为自然法则的个别情况。当我们遇到美时,什么是可传达的真理呢?在美之中肯定不会有那种我们可以用概念的普遍性和知性的普遍性去加以辩解的真理和普遍性。尽管如此,我们在美的经验中碰到的那种真理,又明确表明它提出的不只是主观上有效的要求。诚然,有这样的说法,在美的经验上不存在任何约束力和正确性。谁觉得某物很美,不等于说,他喜爱它有如喜爱适于他

的口味的菜肴。当我觉得某物很美时,我就认为:它是美的。用康德的话说,我"强求每个人赞同"。这种每个人都应该赞同的要求决不是说,我能用理由说服别人。这并不是使一种哪怕是很好的口味成为普遍的口味形式。毋宁说,每一个别的人对于美的感觉必须训练有素,使他可以区别开美的东西和不太美的东西。不排除这样的情况,人们有可能提出甚至有说服力的证据,作为自己趣味的理由。在科学的确证与未沾染科学法则但却规定着判断的随意感觉之间,正是艺术批判的用武之地。"批判",也就是鉴别美与不太美的东西,这种批判本来就不是一种从属判断,既不是一种基于概念的"美"的科学的预备环节,也不是一种与美的经验自身等价的质的判断。"趣味判断"就是从现象中看出什么来,并为每一个人找到美。康德首先解说的是自然美,而不是艺术作品。他警告我们,以概念的形式带来的艺术美是"毫无意义的美"。

我们在此提及美学的哲学传统,仅仅是为了有助于拟定问题的提出,那就是,人们如何才能理解什么是过去的艺术,什么是今天的艺术,并用一个共通的总括的概念把两者联系起来?这个问题的症结在于,如今人们既不能谈论所有过去的伟大艺术,也不能谈论在冲击了所有富有意义的"纯"艺术之后才出现的现代艺术。这是一种值得注意的情况。如果我们换一种角度来考虑这种情况,我们认为艺术是什么,我们又根据什么来谈论艺术。至此便产生了一个悖论:只要我们着眼于所谓的古典艺术,那么,它就是指这样一些艺术品的生产,这些艺术品本身并不被人们理解为艺术,而是理解为在当时的宗教的或世俗的生活范围内随时可见的形象塑造,理解为一种对自己的生活世界以及从这世界中突出出来的方式的装饰:祭仪的装饰,统治者的排场的装饰,以及诸如此类的装饰。但是,在现在,艺术的概念

具有了自己的色调,艺术作品开始完全自立,摆脱了一切生活关系,为艺术而艺术,也就是马尔罗曾说的“想象的博物馆”。只有艺术才能成为艺术,这在艺术中引起了一场大革命,以致现代艺术与一切绘画的传统内容和可理解的表达完全断裂了。于是引起了两个方面的怀疑:这还是艺术吗?艺术究竟想要什么?单纯的艺术才是艺术吗?只要康德反对实际目的和理论概念而保卫美的自明性仍然是首要的原则,我们就只能沿着这条路继续走下去,达到现定的目标。康德是在其著名的说法“无利害的愉悦”——即在美的东西上感到的愉悦中做到这一点的。“无利害的愉悦”在这儿显然是指:“被表现出来的东西”或显现出来的东西引不起实用的兴趣,因此,无利害是审美态度的一种标志,它表明不会有人想到提出其实用性是为了什么的问题:“人们在那种使他愉悦的事情上感到愉悦有什么用处?”

这无疑还停留在对艺术的相对外在的理解的描述上,停留在审美趣味的经验之上。大家知道,趣味是审美经验中的水平尺度。可是,这种水平尺度的突出标志是“共通感”,康德已正确地指出过这一点。他说,趣味是或多或少印在我们所有心灵中的一种传达。[①] 仅仅是个人的主观趣味,在审美的范围里显然是某种毫无意思的东西。就这一点说,我们要归功于康德的是,他第一个领悟到了审美的要求,不使它屈从于目的概念之下。但是,在大多数情况下,究竟是什么经验才能实现这种“自由的”、“无利害的愉悦”的理想呢?康德考虑的是“自然美”,如一朵美丽的花的图案,或者具有某种特征的装饰性挂毯,它的线条游戏赋予我们一种相当高超的生活情趣。装饰性艺术的作用就在于如此伴随而来的游戏。这样的自然物就叫做美和纯粹美,

① 参阅康德《判断力批判》。——原注

其中完全没有人的思想，它是人的特别创造物，它摆脱了任何有意识的思想灌输，仅仅是纯粹的形式和色彩的游戏。在这里已没有什么东西是应该认识的和需要重新认识的。是啊，再没有什么东西比一幅莫名其妙的挂毯更叫人惊奇的了，这种图画性的描绘是一种单一的图像，它确能引起人们的注意。对此，我们童年时的热烈的梦想才懂得要叙说些什么。然而，这种描述所提供的，仅仅是无须理解去把握的愉悦的审美运动处于游戏状态，也就是说，在这里并没有看到某种东西，并没有领会某种东西。因而这终究只是对某种极端情况的正确描述。在这种情形中，十分清楚的是，某种伴随审美的满足而被接受的东西，并没有与某种有意指的含义联系起来，并没有与最终在理解上可传达的东西联系起来。

然而，这还不是使我们感兴趣的问题。因为我们的问题是问，什么是艺术。我们要考虑的肯定首先不是这种装饰工艺的消闲形式。设计师也可以是自觉其意义的艺术家，但是他根据功利的任务来履行自己的职责。康德已经把这种原本的美标识为"自由美"。"自由美"指的就是无概念、无意谓的美。可是，康德显然不愿意说，艺术的理想就是创造这种无意谓的美。就艺术来说，当我们置身于真理之中时，我们就总是已处在视象和心象(我已提到过这一点)的纯粹外表性与我们在艺术作品中预先领会的意谓这两者的紧张对立之中了，我们不得不重视作品中的意谓，于是，这种紧张对立就是我们每次与艺术相遇时都必得遭遇的情形。这些意谓建立在什么基础之上呢？那加之于艺术之上使之明显地成其为艺术的东西究竟是什么？康德本来并不想从内容上来规定这个增添物。因为，正如我们会看到的，这是不可能的。但是，康德的伟大贡献在于，他并没有停留在"纯粹趣味判断"的形式主义上，而是利用"天才的立场"克服了"趣味

的立场”。[①] 18世纪正是用天才从自己的活的直观中表明，莎士比亚的反趣味突破了由法国古典主义打上烙印的时代趣味。那时，莱辛针对法国悲剧的古典主义作家的美学法则——顺便说一句，他是以一种十分片面的方式——提出欢迎莎士比亚，认为莎翁是自然的声音。这种自然的创造精神据说是作为天才，并在天才中体现出来的。[②] 事实上，康德也把天才理解为自然力。他把天才叫做“自然”的宠儿，亦即得到自然的宠爱，使他不用有意识地遵守规则就能创造出自然的东西，仿佛恰好是按照规则做出来的一样，甚至还有过之，仿佛用无法之法创造出了某种从来也不曾见过的东西。艺术就是，不凭借法则也能创造出典范来。然而，把艺术规定为天才的创造，实际上又从来没有与接受者的气质分开过。两者都是一种自由的游戏。

这种想象力和理解力的自由游戏就是趣味，只要在想象力的创造后面隐藏着诉诸于理解的意谓的内容，或者像康德说的，允许“想到不可名状的杂多”，那么，在艺术作品的创造中，同样的自由游戏就会稍稍向其他方向偏离。当然，不应该说，这是把我们先前把握的概念简单地加到对艺术的阐述上去。也许可以说，我们是在把由直观给予的东西当作普遍的东西的一个个例而置于普遍之下。但是，这并不是审美经验。毋宁说，就特殊的、个别的作品来看，如康德所说的那样，概念已经“在其中回响了”。“回响”是一个来自18世纪音乐语汇中的优美的词，特别是指在演奏18世纪的心爱的乐器——钢琴合奏时所特有的回旋飘荡的音响效果。这种特别的效果就在于，当琴弦完全静止时，琴声还在空中持久地回响。康德显然认为，概念的作用类似

---

① 参阅我在《真理与方法》一书中的分析。蒂宾根，1975年版第39页。——原注

② 参阅科墨勒尔：《莱辛与亚里士多德：悲剧理论研究》，法兰克福，1970年。——原注

共振板的特性,以使使想象力的游戏通过声音表达出来。要是这样就太好了。可是,整个德国唯心主义都是在现象中去认识意谓或理念(如人们通常所指的),并没有因此而使概念成为审美感受的独特的关节点。可是,我们能用它来解决我们的问题——古典艺术传统与现代艺术的统一的问题吗?人们究竟应如何来理解现代艺术创作的破碎形式,玩弄一切内容如儿戏,以致不断地使我们的期望落空?人们究竟该怎样理解"由观众协助表演"这种标志着现代艺术或完全是反艺术的现代艺术的倾向呢?怎样理解杜尚突然孤立地表现出一件日用品以引起一种感性的强烈刺激呢?人们不能简单地说:"多么粗野的恶作剧呀!"杜尚恰恰以此揭示了审美经验的某些条件。但是,人们究竟怎样借助于古典美学的方法来对付我们时代的这种试验性的艺术风格呢?对此显然需要返回更基本的人的经验。我们的艺术经验的人类学基础是什么?这个问题应在"游戏、象征、节日"的概念上来阐明。

艺术与生命[①]

鲍勒诺夫　著
吴裕康　译

1. 艺术作为提高生命的手段

生命哲学与艺术的关系也是完全相适应的。正如生活的其他成果一样，从生命哲学的立场来看，不能把艺术看成是本身静止的和为其自身而去追求的东西，艺术必须反过来与生活相联系，要从艺术在生活中应完成的功能来理解艺术。因此探讨这些功能的问题便构成了任何生命哲学的艺术理论的基本问题。

有价值的艺术理论在新近的生命哲学中令人奇怪地少见。因为生命哲学由于对思维的抽象形式的敌对态度而本身包含了一种强烈的艺术因素，而且介于作家和思想家之间的中间形式在这儿并不少见，这就更加令人惊讶了。研究艺术问题最多的要算尼采，但是他那极富层次的思想已经与他本身的形而上学立场的特点紧密结合，使得它们只能有保留地用以表明一般生命哲学的观点。对最一般的、因而是典型的生命哲学的表述主要是在他的晚期著作中，特别是在《权力意志》一书中初露端倪。

---

① 译自 Otto F. Bollow: *Die Lebensphilosophie*, Berlin, Springer, 1958。

这里决定性的基本思想在于艺术的保存生命和提高生命的作用。在这个意义上他明确表述如下："我们为了生命而需要……艺术""艺术本质上是肯定……生存"，这是"对生存感到乐趣的艺术理论"，正如尼采所一再强调的，艺术是"对生活的巨大兴奋剂"，尼采从这个意义上理解艺术，在《权力意志》中阐述了他的见解。所以他也可以这样表达他的观点：艺术"应放到生活的镜头下来看"。

这样可以把尼采看作是一般的生命哲学发轫期的典型代表。但如果具体地讲艺术这种保存生命和促进生命的作用取何种形式，那么各种不同的观点是有分歧的。这里提一提柏格森的思路或许是有益的。柏格森从一般的艺术哲学立场出发固然是处理了一个非常特殊的问题，但他把与生活的反向联系问题更清楚地突出出来了。这涉及到他那篇关于笑的著名论文，论文着重研究了喜剧现象。众所周知，令人信服的基本思想（这里不做详细介绍）就在于：僵死的、机械的、变为无意识的习惯的、总之是一切丧失了活力的生活被观众作为滑稽可笑的东西而感受，从而受到耻笑的惩罚。正是生活的僵化和活力的丧失产生了可笑的效果。柏格森把它描述为"机械的东西，活物外面的硬皮"。"每当我们觉得一个人如同一件东西时，我们就笑起来"。这种效果被柏格森理解为*生活的一种功能*，而且是在共同生活的情况下。他本人说道："笑在共同生活中必将有一个确定的任务，必将带有一个社会的特点"。这里把滑稽作用理解成一种自发起作用的校正原理，生活借助于它来力图消除开始出现的僵化，保持其活力。例如，关于滑稽的特点他是这么说的："然而笑恰恰有这样的任务：抑止任何对分离的尝试。它的功能是把僵硬变为灵活，为社会夺回每一个怪人。"

这种特殊情况也许特别适合于搞清生命哲学的美学的一般

原理:如果生活正处于僵化和重新获得的活力的对立中,则这种滑稽作用在为活力服务方面是一种有益而必要的功能。所以一般要探索艺术在生活中的功用。

在我们深入探讨生命哲学的艺术观点的详情细节之前,再简略地考察一下杜威是适宜的,因为他从完全不同的前提出发得到了一个相似的观察方式;因为他也不是从艺术本身来考察艺术,而是试图从艺术在生活中须完成的"功能"角度来理解它。他直截了当地谈到艺术以至游戏在人类生活中应起的"道德功能",他认为它的任务首先在于"从不断的道德活动中恢复"。与柏格森相仿,他看到了生活凝固的危险,看到了道德生活领域连同它内部所必需具有的紧张特别遭受到这种危险。艺术和游戏的任务是通过轻松活泼来抵制这种凝固。其功能是防止和弥补道德活动本身通常的过高和不足,制止道德觉悟变僵硬。这里它们的任务着重是"从与专业化工作相联系的狭窄中解放出来"。

除这种解放作用之外,杜威同时还看到了一种更积极的功能,即通过其形象塑造为生命的日常努力赋予一种新的、更深刻的意义。据杜威看来,艺术在这里与宗教对生命的阐释相吻合:通过其形象塑造反过来对生活的形象塑造起反作用。在这个意义上他强调:"艺术和宗教的责任是唤起这种尊重和预感,提高和加强它们,直到它们深入到我们生活的组织之中"。在这个意义上艺术实际对生活负有责任,即丰富和解放它的内涵。艺术的具体运用并不令人感兴趣,关键是以何等的确信就艺术对生活的功能进行追问。

2. 和谐适度的原则和狂热纵情的原则

如果我们由此出发而回到尼采，那么首先须注意他的思想是如何包含在上文已显示出的一种更特别的生活观念中的。那是把人类生活当成一种几乎无法忍受的苦难的观点，正如已在“悲剧的诞生”中所阐明的那样。从这个角度看，艺术的功能是使似乎不可能的生活成为可能。它最初是非常审慎地开始的。使人能在生活中活下去，比把这种生活提高到超出其自身更重要。关于此观点这里写道：“艺术的任务”是把眼睛从对夜幕的瞥视中解脱出来，借助假象的治病药膏把主体从意志冲动的痉挛中拯救出来。在这个意义上尼采把艺术称为“向往假象的善良意愿”。它的任务是建立一个美的世界，把人从“关于生存的可怖与荒谬的讨厌想法中解放出来”，让人觉得生存是有生活价值的。这在他的早期著作中就是艺术中“和谐适度”原则的功能，这里被说成是闪耀着光芒的梦幻的功能。特别对于希腊艺术是这样写的：“希腊人认识和感受了生存的可怖与惧怕：为了能生活下去，他不得不创造出奥林匹克的光辉梦想与之对抗……为了能活下去，万不得已的希腊人不得不创造出这些神来。”

但是这个美的世界是假象，是纯粹的假象，从使幻想破灭的认识方面来看它是骗人的。从幼稚的真实性概念来看，艺术是谎言，所以，在艺术和认识之间、特别是在艺术和科学之间，容易发生争执。从科学毁灭生活的作用出发，尼采把艺术看成是一种“认识的治疗剂”。换一种说法就是“对认识者的解救”。所以长此下去它“胜过悲观主义”。一般的原理是：“我们需要谎言，……为了生活”，它以完全特殊的方式适用于艺术。艺术和

认识之间的对立自然只适用于幼稚的真实性概念("摹拟圣像的",如尼采在"不合时宜的看法之二"中所说的那样)。正如对于较深刻的生命哲学的真实性概念来说有"真实的阶梯"、"虚假的阶梯"那样,艺术和认识之间特有的对立关系也消失了,两者互相融合成一个更高的统一体,正如尼采在其他一些地方所表述的那样。

但这还只是说明了尼采的艺术哲学的一个方面,沿用尼采本人的说法就是"和谐适度"的原则。除此以外还有另外一个方面,也许尼采较少提到,但在他的生活概念中可能扎根更深,可以归结为"狂热纵情的"部分。尼采在这里把艺术看成"原本是生活的形而上学活动"。有一次他谈到抒情诗人时强调:在诗人身上不是一个偶然的个别人在说话,艺术家"成了媒介",通过这个媒介,"确实存在的主体",原始基础本身作为"世界上的原始艺术家"在说话,这一点同时也普遍适用于艺术家。艺术是一个生命基础本身的器官,这样尼采可以说,艺术是"生活本来的任务"。按照尼采的看法,构成人类生活最深刻本质的创造本来是艺术的创造。生活本身必须最终被理解为一种艺术的创造。艺术和生活就是这样紧密融合的。我们的生存本身对于尼采来说是"一种持续的艺术行为"。除尼采外,与艺术的这样一种紧密关系对于整个生命哲学来说也是典型的。

3. 艺术作为表达方式

这是由狄尔泰从一个完全不同的方面来证实的,对于他来说艺术的表达方式同样意味着生活态度以及生活的最纯粹形式。在艺术作为生命表现的解释方面,我们有一种生命哲学的美学的不断重现的一般思想,在与它相接近的作家那里同样说

出来，就像在本来的思想家那里一样。生活需要表现，以便提高和发展自己。在这方面人们甚至会想到詹姆斯—兰格的表现理论，按照这个理论首先是在身体的表露中经过一定程度的归纳，感情发展起来，以便由此出发而理解生活是如何在自我表现中上升到一个更高的强度的。在表达方式的各种形式中又是艺术最为纯粹，因为在这儿表达方式摆脱了与实际生活利益的纠缠和所有由此引起的欺骗企图，在自身中被塑造完成，确定了它的纯粹性。在这一点上狄尔泰和尼采完全一致，作家诗人首先是真正的人。

如我们已经指出的，表达方式的这一功能是首先由狄尔泰明确的。当狄尔泰从一个完全不同的方面，即从探寻一种科学理解的可能性方面，接触到这些联系时，涉及这个课题就更加重要。这个课题对于他来说自然很快就超出了艺术的表现功能而扩展到研究其一般的人类学意义，所以，我们必须把研究狄尔泰这方面的思路留给这个更一般的问题。

4. 形式的生活意义

这里只还有最后一个想法要讨论，西梅尔借助它丰富了生命哲学的艺术哲学：通过其本身的原理，把生活的所有产物按照它们对于生活的意义来考察，任何生命哲学都是反对为艺术而艺术的原则的。如果将艺术按其对生活的贡献加以评价，那么就排除了为其自身而考察艺术的可能。然而这想法（与认识的情况类似）又不能被滥用为艺术的一种轻率的、有倾向性的解释。西梅尔关于文化领域的自主倾向所说的话这儿也适用：艺术只能这样来完成它对于生活的固有功能，它把超出其自身而延伸出来的套子截短，在自身内部尽可能完善，而正确地理解的

话,这正是在为艺术而艺术的原则中所表达的内容。西梅尔首先在以“为艺术而艺术”为标题的文章中发展了这点,见文集《论艺术的哲学》。那里明确地写道:“艺术作品把我们带入了一个范围与周围世界的所有现实隔开的地区。”或者在另一处:“如果(艺术的塑造方式)在本身固有的规律性中和服务性的与生活的互织相分离,形成一个只是其产品的客体本身,则这就是一件艺术作品。”但尽管如此这件艺术作品并不是在虚无的空间里,而是如西梅尔所强调的,是“一种生活形式本身”。不是以所谓直接的行动,而是先通过表面上与生活的分离,艺术品本身才达到完美,然后由此得以完成其对于生活的功能。所以这里也出现特有的两面性:“艺术作品的双重地位……既是完全自成一体的被生活豁免的产物,同时又置身于生活的洪流中。”所以艺术对于西梅尔来说在最终含义上也正是一种“为艺术而艺术”。

西梅尔以他这个“向思想的转变”超越了幼稚的生命哲学的开端,但以此却又深入进生命哲学的解释本身。这样他达到了生活本来的活跃表露其中的双重关系的结论性说法:“创造性的生活不停地超越自身,它自己创造出它的异体,从而把这种客观性表示为它的产物,表示为与它构成生长关系的东西,它又把其意义、结果、标准化包括人自身,并按照由它自己所塑造的东西来创造自己。”

艺术作为表达方式就其作为生活的写照来说本身变成了生活现在所遵循的形式。在这个意义上尼采曾问道:“难道不是自然模仿艺术吗?”奥斯卡·王尔德也以他的方式吸收了这一深刻的思想。他也认为,“生活模仿艺术远远超过于艺术模仿生活”。他用生活中深深包含有一种表现自己的渴望,艺术为这种渴望提供了实现的可能性来说明这一点:“艺术始终提供一系列可以使人找到那种表达方式的形式。生活占有它,利用它,哪怕生活

正走向自身的毁灭。"王尔德用印象派绘画对我们的视觉所起的影响来说明这一点。"现在人们看见雾,但并不是真正的雾在那里,而是因为我们通过作家和画家才看见了这些充满神秘的优美的印象。"尽管其中有许多巧妙的夸张,艺术的生活功能却清楚地突出了:艺术提供生活理解或体验的形式,生活从自身出发来把握它们,在它们之中塑造自己。生活在艺术所创造的模式中实现,只不过王尔德忘记了其反面:艺术只能是由此而获得支配生活的权力,即无形的包含在生活本身中的种种可能性在艺术中得到令人信服的表达,从而也能反转来塑造生活。

或许人们也可把利普斯关于语言所阐明的思想转借到艺术上,即关于"词的潜力"的思想。它具有迷人的力量,源于语言上新造的词——在郑重许诺的适当的词中,在随口说出的骂人话中,在随时可使用的谚语中等等——最后则作用在生活上。这里语言并不是简单地通知一些在它之前已经确定的东西,而是借助语言使塑造现实的东西发生。这自然也适用于艺术上构成的词,适用于创作,大体上也可以普遍转借到艺术上。

生活空间[①]

鲍勒诺夫 著

广华 译

近几十年来的哲学如此深入地考察了人类生活的时间构造问题，竟至于认为这是今天哲学的根本问题。而人类生活的空间构造问题却令人惊异地被忽视了[②]。显然，这是认为，空间只是人类生活的外部环境，对这个问题的研究比之于对时间问题的研究是不会有什么用处的。这种看法是错误的，是没有科学根据的。当然，生活空间问题是不能通过与生活时间问题的表面的类比而简单地推导出来，相反地，生活空间则提出了一些全新的问题，如果一个人要从时间类比出发的话，那末他是绝不会

---

① 选自《哲学译丛》1963年第3期，原载美国《今日哲学》1961年第1期。

② "生活空间"(Erlebter Raum)是从E. 闵可夫斯基《生活空间》(*Le Temps Vecu*，巴黎，1933)中取得的。他的《通向一种宇宙论》(*Vers une Cosmologie*)这本书研究空间问题有点类似于现在这篇论文的研究。我也知道，最初发现这个问题是杜尔克海姆 (Graf Karlfried of Durckheim)在他的《新心理学研究》(*Neue Psychologischc Forschungen*，慕尼黑，1932)一书中提出的，但是，他的开始未被深入下去。在海德格尔提出了时间的特殊重要性时，拉松(H. Lassen)在他的《现象学与直观心理学论丛》(*Beitragen zur Phenomenologie und Psychologie der Anschauung*，Wurzberg，1939)一书中讨论人时把优先性给予了空间。近来，布登底克(Buytendijk)学派在《情况》(*Situation*)年鉴 (Utrecht and Antwerp，1954)中发表了一系列的论述这个题目的研究论文。——原注

看到这些问题的。去考虑这两个问题中哪一个更为重要，看来这是没有意义的。最好是尽可能不带成见地来考察一下生活空间问题，并且去看看我们究竟能得到些什么。就是在这样的想法下，我们来考察在人的经验中具体呈现给人的空间的内在构造。

坐　标

我们可以用同通常研究生活时间方法的类比来开始我们的研究。正如曾经把人的具体的生活时间同抽象的数学的时间分离开来那样，这里，我们也是要找出把人的具体的生活空间同数学家的空间区别开的那些特征。我们从科学家的研究成果中认识了数学空间。这就是在我们说到空间时我们首先想到的东西。但是，我们对于活的空间则很不熟悉。我们每天都生活在这活的空间中，但是我们却不认识它。所以，如果我们借用通常熟知的数学的空间，我们就只能用空间自己的特殊性来形成活的空间形象。为了简单起见，我们采用大家所熟知的欧几里得的空间图景，并在欧氏空间中建立起直角坐标系统。

数学空间的显著特性是它的同质性。在数学空间中，任何一点或任何一个方向并不比别的一点或别的一个方向更为优越；通过简单的变换，一个人能把每一点转换为坐标零点，能把每一个方向转换成坐标轴。在生活空间中，这些规则是无效的。在生活空间中，既有着依赖于生活着的人的在空间中的地位的独特的坐标零点，也有着与人体联结着的独特的坐标轴系统。总之，在生活空间中是现实的不连续性，是具有独特性质的区域，有严格的疆界把这些区域与别的一些区域割离开来。我特别就是要确立这些看法。

最好是从下述明显的事实出发来进行我们的研究,即:生活空间必需适合于感知它的并在其中活动着的人。这种空间应当依靠以人体为基础的方向结构来考察它的上和下,前和后,左和右。但是,这已经引起了一些困难;因为,唯一的坐标轴是特殊的直角坐标轴,它是为重力方向规定了的。不管我是站着还是躺着,上和下仍然不变。在某时是前方的地方,当我转动一下时,它就立刻发生了变化,现在则变成右方或后方或别的什么方向。可见,直角坐标轴是跟与它成直角的水平面关联着的。直角坐标轴与水平面这两者就构成了生活空间。

立刻,我们就能补充说,水平面不是单纯的心理的数学的形式,而且是非常真实的事实。我们生活于其上的并且把空间划分为两个不同的部分的就是地球的表面,这两个不同的部分,一个是在我们之上的空气空间,我们的视力能够穿透它,但是我们自身则很少能穿透它,因为我们不被托举着,我们就要掉落下来。另外一个是在我们之下的地球空间,我们更少能穿透它,而我们的视力也看不透它。我们就是生活在这两部分空间之间的表面上。

更为复杂的是空间坐标的自然零点问题。这个点也是由生活着的人来规定的。心理学家曾经企图精确地固定它,把它定在两眼之间的鼻根的附近。但是,这种把生活空间的零点与瞬间的视力起点等同起来只是在孤立的实验情况下对抽象的知觉空间有效。它不适用于具体的生活着的人类对他的空间的关系。因为,人的特征是:他是能够在空间中来回活动的。这意味着,一个人在某时发现他自己的那个空间可能不是他的空间。我们可以把是人自己的空间叫做自然位置,只有这个自然位置才能恰当地被称为人的参考系的零点。

空间中的一切生活活动都是表现为走开或返回。如果我是

坐在咖啡间里，我能站起来去拿份报纸然后又回到我的座位上。但是，这个咖啡间里的座位只是一个在消逝着的静止点。在我读过了报纸之后，我站起来走回“家”中。但是，在回到了我的住处之后，实际上我是“在家里”吗？何处是我真正的家呢？浪漫主义者已经深刻地看到了人的使命就是要去寻找“回家之路”，确实，这个使命是深深地植根于人的本质之中的。可是，我们仔细考察一下这个问题，在某种意义上，我们诚然可以说人是在某个地方的家中，他的住屋就是他由之建立他的空间世界的参考系。

但是，把个人的住屋叫做人的空间的中心，这也会是夸张而不中肯的。因为，个人不只是生活着，而且，作为一个社会成员，还具有一定的地位，同样，他的住屋也是处在有组织的空间环境中。在中世纪的居住区中，个人的住屋是跟城堡与教堂关联着的，而在今天，如果我是生活在城市的边缘，或许我注意的也不是“这座城市”中可固定的中心点。在特殊的情况中去找到这个中心点可能是困难的，因为，存在着这样一种充满生活的空间的中心点，这种中心点不再是个人的空间，而是集体的和归根结底是个人所从属的民族的空间。

即使在今天的意大利，古代帝国的道路仍然通向被认为是中心的罗马，每一个路标都是不加解释地指明对罗马的距离。一般地说来，在把全部空间都相对化了的哥伦布的发现之前，每个民族都曾经认为它的国土是世界的中央，并且在它的国土中建立起“世界的中心”，无论是在耶路撒冷的寺庙之对于犹太人或北京的皇帝的宫殿之对于中国人。

可见，通常人们的生活空间是环绕着一个决定性的中心而安排起来的，这个中心受人的居住地方的制约。由这个中心向外，一些主要的方向就被规定了，空间中的“区域”划分是用为太

阳的运行所神圣化了的四种方式来展开的,即太阳上升和降落的方向,正午和午夜的方向;但是,我们不能进一步进入到这种生活空间的划分中去。

居　住

继这个比较一般的观点之后,我们特别要去讨论"住宅"问题。因为虽然它是更大整体的一部分,但它总是个人生活的空间中心。① 关于住宅问题,我想提出两点。第一,人,这个地球上的流浪者,在他有了他的住宅时,他就获得一个停息的地方,在他住在他的住宅的坚固的墙壁之中时,他就把他自己固定在大地上。这就是圣埃克苏佩里(Saint-Exupery)在他的《城堡》(*Citadelle*)中极其华丽地建造起来的东西,就是那荒漠中的坚固之城。居住是与任何别的活动不同的一种活动,它是人的一种规定性,人在这种规定性中实现出他的真正的本质。如果人要是不无依无靠地被时间之流冲走的话,那末他就需要有一个固定的居住地方。

第二,住宅的特性是在于:人借助于住宅的墙壁从普遍的空间中划分出一个特殊的带有一定程度的私人的地方,这样,人就从外部空间中分离内部空间。按照西梅尔(Simmel)的看法,人的特征就在于他能划定界限而又能跨出界限,人显然是直接以他的住宅的墙壁来划定这些界限。内部空间和外部空间这种二重性对于整个生活空间的建立具有根本的意义,一般地说,对于人类生活也的确是根本性的东西。

① 论住宅的问题,参看 O·F·鲍勒诺夫的《新安全》(*New Security*,斯图加特,1955)。——原注

外部空间是开放的、危险的并且是人在其中失去了自身的空间。如果外部空间是唯一的空间，那末，存在主义者就是正确的了，人就的确是永远被驱赶着的流浪者。人需要一个住宅空间，以作为获得保护和隐藏的地方，以作为摆脱不断的迫切的抉择的地方，在这个地方，他能撤出身来以恢复他自身。给人以这样的空间是住宅最高的功用。

即使在我们这个不信神的时代，住宅也具有某种神圣的性质，每个人只要想到它，就会感觉到这种神圣的性质。虽然，有时我们听到所谓"居住机器"这种说法，这种把机械时代的特征强加在住宅功用上的企图，可是，我们立刻就会感觉到这个看法是不正确的。人类的住处具有某种不可改变的太古生活的要素，即使对于现今的情况来说，通过研究宗教史和人种学对于神话仍然具有决定性作用的时代中人和住宅的原始关系的论述，就可以最好地理解这些要素。在卡西尔(Cassirer)和封·德·莱乌 (Van der Leeuw)之后，伊利亚德(Eliade)新近曾经研究过这个问题。对于我们的目的来说，我们是考察人的住宅还是作为神的住宅的寺庙，这是没有不同的。荷兰的宗教哲学家封·德·莱乌说，"住宅和寺庙本质上是同一个东西"。这对于作为整体的城市的建设起来的人类的居住区也是正确的。设计和建立都是从神话发源的原理中产生出来的。

在每一情形下，第一步都是从混乱的空间中划分出一定的区域使之和世界的其余部分分离开来以成为一个神圣的禁区。拉丁字 *templum* 就是分割出什么东西的意思，它最适于表述这个原理。在一个世代以前，卡西尔在他的《象征形式的哲学》一书中就强调过这一点，不幸几乎被忘记了，他说："当一定的区域从空间的其余部分划分出来了时，当它跟其他的地方区别出来了时，神圣化就开始了，并且也就树立了某种程度上神圣的栅

栏。”我们在前言中曾说过生活空间的不同质的性质，这种不同质的性质是生活空间的显著的标志，它使生活空间与平常的空间对立起来，这种不同质的性质本质上是跟平常空间的神圣的隔离，它就体现在住宅四周的墙壁上。

住宅结构的形式和古代城市及寺庙的结构形式也都是有意义的。建筑一所住宅就是要在混乱中找出秩序。如伊利亚德以人种学的根据所主张的，每一所住宅都是一幅作为整体的世界的图画，所以，每所房子的建造都是创造世界的再现，是完成过去由诸神所进行的工作。而且，诸神的创造成果、这个世界，只有当对它的创造由人象征地再现出来时，它才是存在着的。伊利亚德告诉我们，“为了生活在世界上，人就必需建造世界”，这种建造世界的活动就发生在住宅的建筑中。所以，归根结底，建筑住宅是象征着创造世界，——这支持活动的世界，这种活动要求神圣的礼仪。

我不必深入推究这个有兴趣的前景，因为，目的只在于在纯粹而原初的情形中来搞清楚那今天是以晦暗的但仍是本质的形式继续存在在住宅建造中的东西。这不是偶然的，在奠定基石、树起房屋以及祝颂典礼中，手工操作的习惯比在别处存在得更为长久。这些帮助我们理解住宅的神圣不可侵犯性，这种神圣不可侵犯性作为一条重要的基本的人权继续存在在现代法学中，帮助我们理解挖洞偷盗罪的极大的严重性，以及客人的不可侵犯的权利，这些都仍然存在着，虽然比过去较为微弱。客人一向就享受到住宅的庇护。所以即使在今天，在深刻的意义上说，住宅仍是不可侵犯的和平区域，这样，就和在和平之外的外部世界严格地区别开来。如果在人的住宅之外不再有魔鬼威胁着人，外部世界的威胁还是不曾改变的。

虽然，对于人来说，住宅是安全的和和平的区域，但是，如果

人把自己关锁在他的住宅之内以逃避外部空间的危险,那末他是会枯萎下去的;他的住宅立刻就变成一个牢狱。他必需走到世界中去以办理他的事务和实现他的生活使命。安全和危险都是属于人的,因此,生活空间的两个领域也都是属于人的,因为生活是在外部空间与内部空间之间紧张奋斗中发展的。所以,人需要外部空间与内部空间的联系,需要在他四周的住宅墙壁上打开一些地方。人需要一个门,由这个门,他可以走出去,需要一个窗户,通过这个窗户,他至少可以看见外部世界。在别的地方,我曾经论述过门和窗户,所以现在我则是来讨论伸展在门槛之外的别的世界。

外 部 空 间

我不想详细推究下述事实,即:安全的内在空间与不安全的外在空间之间的界限并不是如以上所说那样的僵硬。当我离开了我的住宅的庇护时,我不是立即就跨进一个敌对的世界。最初,我仍然是在友好的邻居中,是在被信任的关系、职责、友谊等领域中。在个人住宅的周围是那我叫做家乡(Heimat)的更广阔的领域。它慢慢地从比较熟悉通过比较不熟悉而变为完全不熟悉了。

以下三个概念可以表征出在住宅保护线之外的世界的特征,即:宽广、生疏和距离。

1. 宽广是与狭窄对比的。犹如衣服可以允许也可以不允许身体的自由活动,同样,我们周围空间的广阔是表示没有限制,是表示有活动的余地。人会走到广阔的空间中去,如果他不被拉回来的话。当人走出了狭窄的山谷时,广阔无垠的海洋和平原就展现在他的面前。广阔的空间鼓舞人的精神,使他心旷

神怡,但是,广阔空间的雄浑崇高也会使他感到压力。

2. 生疏是与人所熟悉的东西对比的。生疏是这样的一种领域,在那里,人不再知道他周围的情况,所以,人在那里感到无依无靠。当然,他能走到陌生的地方中去学习新的东西或从事事务活动,但是他是处在被信任的领域之外,处在敌对的世界中,并且,生疏感可能压迫着他。我们所有的人都知道不能形容的思乡病的情感。

3. 距离则是完全不同的,它是从地平线上的青山顶上向人招手。它不是像生疏感那样威胁人和敌视人的东西,而是具有难以形容的魅惑力的迷人和诱人的东西。当人对日常生活感到厌倦时,当每天生活的单调性使人的生活窒息时,距离就在向人招手。对远处地方的渴望是一切浪漫主义基本的渴望,浪漫主义以奇异的幻想使通向遥远地方的道路成为回到被忘记了的本原的道路。

道　路

当人离开了他的住宅时,外部世界的生疏性就立即表现出来,外部世界的空间不是容易进得去的。大地本身反对侵犯,人只有依靠开辟道路来征服它。道路打开空间并且把空间组织起来①。

这样多的道路是多么迅速地被建造起来,它们又是存在了多么长久,这是令人惊奇的。当工作的时机产生了去构造计划时,就立即向工作的人们显示出道路。道路不是依靠计划而是

① "道路打开空间"是来自荷兰心理学家林索顿的一段引文,见《情况》年鉴,布登底克学派出版,这本年鉴包括好几篇从现象学的观点来研究生活空间问题的论文。——原注

依靠生活的需要来铺设出来的。但是，当有了这些道路时，常常在不多的几天之后，就没有一个人无故地离开这些道路。一切活动都是在道路之网中进行的，正如是在血管系统中进行的一样。值得注意的是，即使是在森林中的动物也保持着它们经常出没的路径，动物学家告诉了我们，这些路径继续存在了成百年甚至成千年。人所铺设的道路，把居住区联结起来的巨大的商业路线，在它们出现以后，也不是轻易地改变的。铺设完全新的有计划的路线需要依靠强有力的政权的大规模的工作。例如，罗马的军事力量建立了帝国的道路系统，直到今天，整个说来，它仍是普遍通行的。在两个拿破仑的统治之下，建设了法兰西巨大的乡村大路和富丽堂皇的巴黎街道。最后，现代的事务是逐渐地创造了它自己的捷径网。

这些道路可以采取不同的形式，它们以很不相同的方式打开了空间。现在考察一下以下两个实例，即：汽车路和人行道。汽车路是在最显著意义上的大路，是从一个地方通向另一个地方的手段。所以，它不是散步者的地方。如席勒(Schiller)说："这里没有家，每一个人都是匆匆忙忙地通过又离开，没有一个人关心别人的痛苦。"对于现代的汽车路说，这是多么真实啊！那想从容不迫地散步的人在这里是没有地方的；他妨碍了交通，如果他没有受到伤害，回到了家中，他是可以感到庆幸的。

从四周的自然世界中分割出一片土地的原是人行道。对于使用道路的人，尤其是对于现代的坐汽车的人，空间是在变化着的。世界变成了一度空间，成为走过的和要走过的长度。坐汽车的人不是活动在四周的乡村中，而只是在路上，永远为一条严格的界限与乡村分离开来。乡村情景变成了消逝过去的活动图画。这并不一定是说，他对乡村漠不关心。他能欣赏乡村的美，但是，这是一幅远处的图画。他的真实的空间感觉是宽广和打

开了广阔的空间的速度。这是他所生活的空间，他的真实的空间，不是图画似的情景。只有当他走出他的汽车又开始去步行，空间就变化了，他才回到他先前的实在。

人行小道则完全不同。它不像计划铺设的大路那样硬行分割乡村，而是依附于自然景色。它在汽车公路笔直穿过的地方弯弯曲曲地前进，它有意地引到一棵树的附近，但铺设道路的人却会认为这棵树是障碍而把它去掉。在这种小路上的活动是与前不同的，空间感觉也不相同。这种小路不指向一个既定的目的地，它自身就是休息的地方。它招引着悠闲的游人。在这里，人是处在风景画中，被它吸引了而陶醉在它之中，人就是这风景画的一部分。当他忘身在这种小路上时，他必需要有时间。他应当停下来欣赏景色。但是，这种抛弃前进的目的，这种内在的无目的性，才真正是散步的生活作用。人从文明强加于他的有计划的追求目的中折返回来，走回到早先的、我几乎可以说是史前的状态中去，在这种状态中，他才能自由地欣赏纯粹的现在。正像林索顿（Linschoten）所说的，“真正的漫游有点像回到原始的幸福”，漫游者“已经回到了一切事物的基础”（注：我们在蒂宾根由斯坦采（Stanzel）提出一篇学位论文中也有这种想法，这篇论文是研究作为回到本源的漫游以及这种漫游所带来的精神上的更生之人类学的作用）。

家　务

我又必需打断有趣的问题从之开始的那个地方，因为还有其他一些问题有助于表明富有成果的生活空间这个观念。其中之一就是由生活在空间中的人来形成适合于他们目的的生活空间（Lebensraum）。在讨论建筑住宅和道路时，我们接触到了这

个问题的一个方面。说到“安排”(Einräumen)空间的人是海德格尔,他把打开房间和衣柜的概念转换成人类组织空间,在这种空间中,人把每件东西放在一定的位置上准备以后使用。海德格尔的“在手边”这个概念也包含“在一定的地方准备好”这个意思。人类的生活空间正就是这种有目的安排的地方和位置,周围的东西都包括在它们之中。这本书在书架上,那本书在工作室里,这些钳子在工具箱中,每件东西都有它一定的地方。

狄尔泰就已经指出过,这种完全被组织了的空间是客观精神的一个构成部分,因此,它对我们是可以理解的。在生活房间里座位的次序,沿着街道的住宅的秩序,所有这些对我们都是可以理解的,因为在它们之中,人类的目的追求找到了对象。

可是,有时候这种秩序被生活本身搅乱了;因为,会有这样的情况,一个人随便地放置一件东西,或者,匆忙地放错了地方。这是无秩序,它挤压着人的活的空间,人必需再一次地整理事物来恢复生活空间。这是一种生疏的事件状况,但对于理解空间却是重要的。在客观的意义上说,人不总是在同等程度上具有空间的。由于无秩序就失去了生活空间,通过安排秩序又能把它恢复。所以,人类的活动能够创造空间。“秩序教知你获得空间”,我们可以这样来解释靡菲斯特说的这句话。

生 活 距 离

研究一下在这种完全被组织了的空间中生活所遵循的力线是会很有兴趣的。我只选出一个很简单的问题,即:空间中这样两点之间的具体的活的距离问题。这种距离不等于以厘米来计算的抽象的几何学的距离,而是受许多便利的和不利的情况制约的。我试图以下述问题来阐明这一点,这个问题是:我与我的

邻居是一墙之隔,从我家墙上的一点直通过这面墙到我的邻居家的这堵墙的另一面上的一点之间具体的活的距离究竟是多长?从数学上说,这个距离取决于墙的厚度,它可能是半米。具体地说来,它是长得多的,因为,要到达这一点,我必需离开我的房间,我的住宅,走上街而到我的邻居家中去。那末,如果我不认识这位邻居,他会对我的问题皱起面孔,这使我根本就不愿意提出这个问题了。换句话说,一个在数学上是很接近的点,但在实践中可能是很遥远的,甚至是不可达到的。更一般地说,我所经验到的和我生活于其中的空间构造是遵循着我的具体生活状况的"力线"的。

这同样的情形也会存在在阿尔卑斯山的山谷中。交通道路都在山谷底上那些容易到达的地方,而在邻近山谷中的一个地方,以公里来计是相当近的,但在实践中却会要走很长的一段弯路才能到达。在所谓原始民族的空间形象中可以看这种情况的最好的实例。据说,对于南美洲丛林中的印第安部落,那里的河流是唯一的交通联系,这使得他们不是以南和北来思考方向,而是以流水的上和下,河流的左和右,来判别方向,所以,他们的方向结构把弯弯曲曲的河床"弄直"了。我们在坐船航行时也是这样做。我们并不完全忽视河床的弯曲,但是我们不了解这些弯曲的深刻意义。我们在我们的想象中把河流的路向弄直了,而且,在我们看到地图上河流的"实在的"路径时,我们常常大为惊异。更为有趣的是由人种学家詹森提供的下述实例,即:一个很长的玻里西亚的岛屿被一座很高的不可翻越的山脉割断了。这个岛上居民的方向结构是向着山和向着海洋,是海岸两边的左或右。他们绝没有想到山那边还有可以到达的地方,甚至也从没想到可以直接越过山去;那里的道路都只是沿着海岸。对于他们的生活空间,岛屿的内部简直是不存在的,所以,他们实际

说明了一种地志学上有趣的由空间形象所形成的环。

对空间的感觉

为了把图画弄得完整，我愿意再谈一点看法。空间中的距离是完全依赖于一个人是如何感知瞬间的。就我所知，宾斯万格是引入意向空间(gestimmten Raums)概念的第一个人，所谓意向空间，他是用倾向性来指一个人自身所有的并同时把他束缚于周围世界中的全部感觉状态，这全部感觉状态是心灵一切活动的基础，并且以某种方式影响心灵的全部活动。在这种意义上，我们可以说，生活空间是依赖于一个人当前的心境。我们所有的人都知道，远处对象的距离是如何随着大气状况的不同而发生变化。在阳光下，它们是远躲在蓝色的薄雾中，在下雨前的晴空下，它们又近得可以够得着。同样，它们也随着一个人的心情而发生变化。宾斯万格引述过以下歌德的话："啊，上帝，当我们的心灵在困难中畏缩时，天堂和世界怎么一同紧缩起来了。"恐惧照字面上说就是心脏的收缩，而且，在恐惧中，外部世界也收缩起来给人以重压。在恐惧消失了时，世界就展开了，给行动打开了更大的空间，在这更大的空间中，人能够轻松自由地活动。

宾斯万格的兴趣主要是在于病理学的情况。席勒(Schiller)说"事物在空间中拼命地挤碰"，严格说来，这只是在抑郁的心情下才是真实的，因为，在愉悦的情况下，空间是广阔地敞开着的。他说，"人是不和事物而是和硬的东西挤碰；毋宁说，他们是退在一旁而'让出空间'，这样，一个东西就可以不受损坏地通过。"同样地，尼采也指出过，在出神的状态中，空间和时间的知觉是变化的；巨大的距离被一扫而过，第一次变成可以知觉

的;一乍的视觉就跨越过巨大的体积和距离。

在这种思路下,心理学家斯特劳斯曾经分析过人在跳舞时的空间经验如下:这是没有固定方向的空间,在这种空间中,围绕着一个有限平面上的起点,来回跳着的舞蹈活动仍然能够进行而不感觉到是限定在一个范围中。斯特劳斯说到过一种反应在不预示未来的现在之中的“现在的”空间。在这种空间中发生的活动是停息在它自身之中,通过它自身而给人提供喜悦。斯特劳斯把这种空间与我们有目的活动的“历史的”空间作了尖锐的对比,两者之间的区别引到对空间的理解之外而进入了哲学人本学的问题。最后的结束语是,这里对于外部空间所说的只是以人类交往的活动空间为标准才是正确的。在嫉妒和竞争控制了人的地方。每个人对别人都是妨碍,在这个地方是痛苦的心胸偏狭和摩擦。但是,当人们是以真正的共事精神共同相处时,摩擦就消失了。一个人并不剥夺别人的空间,相反地,通过与别人一起工作,他是增多着别人的行动空间。瑞顿堡说过,“天使愈多,自由的空间就愈多”。因为,他认为天使的本质不是使用空间,而是献身去创造空间。芮克重复强调过这一点,认为这是情人的工作。他曾经说过,“情人们不断地互相产生出空间、宽容和自由”。我愿意以这些富于深思的美丽的话语来结束我的讨论。

戏剧学是美学与逻辑学之中介[1]

巴尔塔萨 著

刁承俊 译 刘小枫 校

神学美学让我们等了很久——它还缺少的是普世的结论。按照开初提交的计划[2]，美学构成三部曲的第一部分。它描述在此世与神性启示(在其有区别的"荣耀"中)之相遇现象的感知。假如人们不愿默然不语地问候着彼此擦身而过，随初次相遇而至的必然是对话，是相互交谈。谁要认真对待美学所描述的这一相遇，就必须认识到，他自己已经被牵涉到这个相遇现象之中去了："一人既替众人死，所以众人也就死了"，并且(那些活着的人)能够"不再为自己活，而(只)为替他们死而复活的主活"(《林后》5·14—15)。在美学之中"神学戏剧学"已经开始。在"瞥见"中——一如我们所述——总已是"出神入迷"。但这还是说的内在审美。现在的问题是让相遇者说自己的语言，说得更准确些：让我们被他领入他的戏剧学中去。上帝的启示绝不是观照的对象，而是在世界之中和作用于世界的行动，这个世界也只能在行动中应答和"理解"上帝的行动。只是从这种戏剧学出

---

① 译自巴尔塔萨：*Theodramatik*, *Bd. I*, *Prolegomena*, Einsiedeln，1973 年版，15—22 页。

② 参考拙著《荣耀：神学美学》，卷一，第 11 页，1968 年版。

发,才开启了通往最后部分,即第三部分的切实入口这部分必须思考的是在概念与言词中如此行动的被规定之方式。下面用一个简短的公式来表示。

圣神的一显现=美学

圣神的一实践=戏剧学

圣神的一学说=逻辑学

无法将这三部分精确地分离开来。“美学”之所以有如此广的覆盖面,是因为它往往本来就必须在相遇现象之现实中——作为圣神的实践——显示这个相遇现象;《旧约全书》和《新约全书》已曾尽可能地预先展开了启示戏剧(das Offenbarungsdrama),这一点当然也在概念与言词中作为“圣神的学说”显示出来。相遇者的整个特点正在于:在这里,人们并不像在其他宗教和世界观中那样,力图去“思得”一个神性的世界根基,而是,这个根基出乎意料地、甘愿地、悖谬地、吁请着与之相遇地走向我们。如果用“荣耀”这个密码来描述这一位独一无二者,那么一开始就越来越清楚,这一密码日益逃避单纯的沉思性的观视,因此,不能将它转化为中性的、“有教益的”真理或智慧。在此晓谕的是一种“光照”。人们不能无视这光,然而这光照又是不可见的;在此晓谕的是一个无与伦比的言词,但此言却是在临终呼喊中、在死之哑默中、在复苏和全然涌流的超逾言词性之中说出来的。“美学”更多地是谈论感知行动,或者谈论感知行动之“美的”和“荣耀的”对象,因而它滞留于无法恰切地触及现象的静态学中。美学必须牺牲自身,去寻找新的范畴。同样,“圣神逻辑学”又会滞留于另一种静态学,这种静态学唯有当圣神逻辑学事先体验过启示事件的动力学,并从该动力学中产生出来才是恰

切的，因为，启示事件永远常新、充满生机。因此，想要从“美学”直接过渡到“逻辑学”大概行不通，即便是将“美学”中的这种攀登理解为反抗一种理性化的神学（如我们在《神学美学》第一卷所做的那样），也行不通。一种“美学”所能出示的“形象”、“图像”、“象征”（尽管这一类形象已经扩大到“风格的学科”）依然还不能确定神学概念对于总有企求的启示形象之绝对的独一无二性的“普遍有效性”；只有戏剧这一绝对纽带方能做到这一点，唯一的上帝把我们每一个人总是一次性地领入这种戏剧。人生之死在我们心中发生，以便我们的心灵在感触时能够观照到在其中一切都在转化的中心。既然我们已经参与，我们对于自己的理解和随之而至的言述，就要共同承担责任。因此，需要建立一个概念与观念的关联网络。这个网络在一定程度上适于将那唯一的神性行为织入我们的理解和言说之中。

这样一来，我们就被要求接受阐明圣神戏剧学这一任务。我们对于戏剧有多种多样的、庸人的前理解。我们从自身的和每一个同在的他人的此在之纠葛、对立、灾难与和解中认识到这种前理解，并由此通过采纳一种虽然与此有关、但又与此有别的方式再从“剧场”这一现实中知悉不同的东西，“剧场”使此在戏剧生动地上升到观照之光中。这种舞台戏剧证实自己是有欠缺的纽带环节：舞台戏剧把事件变成一种观照的图像，使美学超越自身，变成某种新的东西，它使美学仍然继续存在，但同时吩咐图像成言（ins Wort）。虽然有依赖人的肢体表现力的哑剧，但是这种附加语和替代语却无法代替抑扬顿挫的言词的自由表达，这种自由表达在戏剧中保留着自己特殊的、受事件进程支配的逻辑。情节不由人来讲述，而是在言语中发生。戏剧不宣读论文，情节自己在言语中穿梭。在此在戏剧学其剧场的表演之间起作用的是各种本质上属于戏剧范畴体系，而后来才发展起

来的本事。这些本事的实存在此已得到显示,因为这种实存表明,神学戏剧学能够涉及到一种双重的、相互交织的前理解,即生存论的和审美的前理解。实存的特性只有在上演的戏剧中才会更清楚地向我们展现。我们想要见到实存的特性,不管在此期间我们是在寻找,还是在逃避自身,也不管给我们表演的是我们此在的严峻还是游戏、毁灭还是净化、无意义还是隐藏的深意,都无所谓。剧场是一种让人牵涉进去的戏,就这种牵涉戏而言,剧场中的疑询和歧义一向也是实存的疑询和歧义。在这里,剧场使实存变得也许从未有过的那样清澈。但是,并非实存的疑询,而是处境和牵涉的满盈在剧场中已显得非常紧迫。这种满盈带着打击出场,它首先简单地制定质料。这种处境和牵涉的满盈乃是一个完整的、已然提供给神学有可能描述上帝行动的道具,可惜迄今几乎尚未受到神学重视。

再说,"美学"本质上是感知学说。尽管对象(在对"被见者"的"出神入迷"中)非常刺激我们的感官,但对象与观看者之间却有一条很明显的界线。戏剧学是缓急手法,是过程学说。在戏剧中生活与舞台之间的界限模糊了,同样,上帝与人,行动者与"观众厅"之间的界限消除了。人并非观众,而是上帝戏剧中共同参与表演之人,一旦观众也是共同参演者,他就不仅在舞台上看到自己,而且也在舞台上实际扮演一个角色。当然,圣神戏剧学中的这个舞台将成为上帝的舞台。上帝的所作所为是情节的决定性内容,上帝与人是同一处境中的同伴,但绝非并立也非对立。上帝针对人行动,为了人行动,然后又与人一道行动;把人牵涉到神性行动中去是上帝的情节,而非该情节的前提;这首先表明,此世戏剧学的抽象道具虽然可以提供一种前理解,但绝不能提供一个恰切的概念。这种戏剧学仍然是图像和比喻,其最终的歧义性足以表明这一点。上帝戏剧与此世戏剧的相似中的

更大的不相似在此不得不阻止所有单义的运用。

上帝针对人所做的事情，恰恰不是歧义的，而是明晰的善。圣神戏剧学涉及善。上帝之所为是业已完成的拯救。圣神在基督里让世人与自己和好(《哥后》5・19)，它出于纯粹馈赠的爱之首创。善之中心位置既不在观照中，也不在言说中。观照可能是美，言说可能是真。只有行为才是善。在行为馈赠才切实发生，这馈赠出于行动者的位格自由，赠予受馈赠者的位格实存。"美学"在揭示上帝之行动(即上帝的约，约的正义之贯彻，作为这一贯彻职能之上帝的审判)的同时，亦先行在荣耀的"美"中一并展示了上帝的自由之爱的良善，如果没有这一善，上帝的荣耀就不会美，他的言词就不会真。因此在言词中，上帝所行的善只能由善本身来解释，来证实，而不能牵扯到作为实存和舞台的此世戏剧的多义性中去。在言说中不能，那么在观照中又如何呢？为了有效地针对人，使人理解自己的行为，上帝是否必须亲自登上此世舞台，从而牵缠进此世戏剧的疑询中去呢？无论上帝因此与此世戏剧有多少接触(无论上帝是否应当对一出戏的意义赋予承担全部责任，还是他作为共同表演者登场，因而人能够努力寻找这位表演者与在戏剧中登场的其他人的关联与否)，上帝的行动与此世戏剧之间的类比并非单纯的比喻，它有本体性的根据。统辖两种戏剧的并非纯粹的不连续性，而是内在关联。从神学上讲，此世剧场比喻的歧义性进入了上帝之拯救行动的单义性。但是，这一拯救行动会被此世界戏剧隐瞒到什么程度呢？或者，上帝的情节在切入此世舞台的法则时，作为截然不同的情节会变得不可见，无法证实吗？上帝在人类的舞台上通过人，最终甚至作为人参演。他这样做难道是要在人这一面具后面完全隐匿自己的身份？难道他要等到自己被杀死，要在戏剧

揭穿实际上是谁在这里表演时,才露面("这事实上是神的儿子"《太》27·54)?可是,除非作为一个人,上帝会死吗?但假如上帝曾是这个人,他岂不真的死了?在上帝行动中发生的善与此世戏剧相触,就会实际变成一种受世界歧义浸染的、隐蔽的善。这种业已完成的善无论如何也不可能在纯"美学"中观照到,也不可能在纯"逻辑学"中被证实和推论出来。上帝的善只发生在世界舞台上,这个舞台对于每一个活着的人来说,都是他们自己的当下现在,上帝之善在前行着的世界历史的戏剧中决断自己。上帝为了我们,并且在我们身上决断地自在自为时已然决断的。但是,通过上帝戏剧与此世戏剧的接触,"为我们"不能纯净地从"自在"中挑选出来。在"自在"中,胜利者只能"等着上帝使他的敌人屈服在他脚下"(《莱》10·13);在"为我们"中,上帝之道穿着染血的袍子出征(《启》19·13)。上帝为我们所行的善不会没有我们的参与而被知悉为真理(《约》7·17,8·31,32)。我们必须"用爱心说诚实话"(《以》4·15),不仅仅为了禀有善之真,也为了把上帝之善不断地植入世界之中,以便把世界戏剧的歧义领入只源自上帝的意义之单义中。这种跃入对于我们来说是可能的,因为它通过上帝,而且为了上帝业已成为现实,因为上帝已经将世界舞台上之实存戏剧学织入他那迥然不同的戏剧中了。尽管如此,他不但过去,而且现在仍愿意在我们折腾的舞台上演出。这是戏中戏:我们的戏在上帝的戏中演出。

从我们的前理解出发就可观察到,这种戏中戏并非装模作样的怪论。对戏剧有所了解的人都懂得它是人类实存在舞台上的投影,但舞台从人类实存的对面来解释人类实存。由于人的存在在这种投影中通过解释认识自己,因而它能在一种临界经验中将自己作为在一个扩展着的戏中的角色来认识。这一角色

是否能够解释其意义，可能尚未确定；重要的是，角色在戏中能超越地认识自己，即使这出戏中它可能是悲剧性的。戏的实存甚至会把自己的本质性起源归功于这种将自己作为角色来认识的需求。这种需求一再摆脱强制和惰性，拒绝把实存理解为某种封闭式地龟缩于自身之在者。它惯于期待，期待着处于更高、更隐秘的层面上的意义。它同时抵制那种令人失望的念头，以为这种更高的层面不再是戏剧性的，而是静态的、无事的，以为来自上界与外界的事件都不过是相对性的。由此，戏剧对所有看透一切的哲学均持保留态度：它反对任何超度，固持实存之存在品质，把存在品质作为某种向蕴含万有者的皈依来看待。戏剧如何做到这一点，在什么意义上做到这一点，还是个问题；然而它不放弃这一问题的可贵性。只要还在发问，就不放弃得到回答的希望。这样，它也就完成了相当可观的一部分隐蔽的基本神学。

如果这一问题必须得到来自圣经领域的回答，如果这一回答应当使人有所开悟，那么这一回答就只能在戏剧性实存及其可问性的视域中给出。但这就却意味着（如果我们再一次强调业已说过的话），神性的戏剧性回答在人的戏剧问题中给出。此"在"即一劳永逸，即"ephhapax"，它并不在连续性的世界历史处境的流逝中一道沉浮，而是视域性地蕴含这一回答。此视域本身即为戏剧性的、终极的、末世戏剧之视域。这个问题在十字架上的遗弃呼喊声中获得其超验的、无法超逾的视域性的剧烈。这声呼喊是任何虔敬的听天由命的反面，因为听天由命把人的存在舍弃给非戏剧性的绝对性视域。那决断行动的闪电从默然不语的视域落在这声呼喊上。这是从耶稣复活节前的日子向复活节的转折点。视域以发生来应答。超验针对于超验的问题，但回答是提供给死这一关键词的。只要回答是超验的，只要它

在回答那独一无二的(概括了所有问题的)呼喊,那它就是"一劳永逸的",即 ephhapax,因此,在任何别的"戏"中,无论是事先还是事后,它都无法取代,相反,它隐蔽地或公开地给"戏"提供了视域。这一回答对于任何时代都是同时性的,因为它既是真正此时性的(作为对这一声呼喊的回答),也是末时的、终极的(作为对每一呼喊的回答)。它不会失去现实性,因为它本身就是全然的行动,当然仅是在被现实地、戏剧性地演出和问及之处才证实为是行动。因此,详细说来,Ephhapax 就是:对每一发问所作的一次性回答。这并不意味着一劳永逸地已知的、可以储存起来的回答,以至使问题变得多余。只要存在不再呈示自身,视域就默不作声,将自己遮盖起来。

所以,实存戏剧性地显示自身是基督教的基本要求。其余的已因此而排除在外。与爱和希望相分离的信仰是僵死的,它变成了关于可信真理的一种理性体系,在生活中再得不到确证。现在必须被问及,被上演;如今存在着一种太一迟。"有一次主人起身锁上房门,你们站在外面敲门。你们说:主人啊,给我们开门吧!可他却回答道:(我不认识你们,)①不知道你们是从哪儿来的?"(路 13·25)!但是,就连对事件的单纯沉思也会认为自己正在爱着和希望着。如果它只用入迷的目光盯着事件,而不把该事件视为现在的现实和通向未来之甬道,如果它不在一劳永逸之作为者的视域中来掌握此世的今日,它就会沉沦到不真实中去。如果没有天父的意志之行动,最虔诚、最沉迷地"说着主啊!主啊!","在他眼前"圣事性的"吃和饮"都是徒劳。不仅如此,像受委托那样单纯用言词传答福音,传言者并不将自己

① 原著引文中无此句,但根据德文《圣经》原版和《新旧约全书》(和合本),似应加上此句为宜。——译注

的存在共同塑造成戏剧性的证词，是不会取得可信性的。信仰、冥思、传言免不了行为。《圣经》是上帝的拯救戏剧的剧本，在圣灵身上如果缺少圣神的戏剧与人的戏剧之间持续不断的中介，这部剧本本身就毫无价值可言。圣经并非是供满足于阅读用的剧本，从形式来看它已经是一个有多样形态的、暗示着作为中心超越一切言词的行为的见证。尤斯丁在他的第一篇《护教文》中谈到圣灵或者逻各斯让先知说话时，就已感觉到充满奥秘的角色分配："因为，他时而按预言的方式传言未来，时而好像以上帝——万物之主和父的角色讲话，时而以基督的角色讲话，时而又以应答着上帝的团契的口吻讲话。甚至还可以在你们的著作家那里见到类似的情况，就是说整部作品的作者只是一个人，而他引其出场讲话的人物却有好些个。"[①]在此，并非像分配角色一样分配各种台词，而是相同的台词在戏剧性的维度中变换着声调，展示着不同的景观，从不同的位置传达出来。

---

① 尤斯丁：《护教文》，卷一，36页；参见《谈话录》，36页，73—74页。斐洛《论利未记》(188页)曾说过："圣言一部分由上帝之位格亲自说出，通过先知传言；一部分采用问答形式作为上帝的意志默示出来；一部分是摩西在神灵附体，不能自持的状况下说出来的。因此，同一部《圣经》时而有上帝(通过摩西)之独白，时而有(上帝与摩西的)对话，时而有(在上帝之中)作为发动者的摩西之独白。"伊皮凡尼乌斯(Epiphanius)以为：解经家的任务就是去了解，受圣灵启示的话语中哪些出自圣父，哪些出自圣子，哪些出自圣灵(见 Haer. 48，12(Oehler I/1，35)。

哲学与艺术①

比默尔　著

张晋蜀 译　徐恒醇 校

有一些题目适于讲演，它们性质明确，因此可以讲得面面俱到。另一些题目则不适于讲演，因为它们包罗万象，要谈的东西很多，以至最终仍然谈不清。一个讲座可以有结论也可以没有结论，这取决于它属于上述哪一种。本人的题目恰属于这两种题目中的后者。我深知其艰难，也宁肯这样做。讨论这种题目，会出现一种危险，那就是对哲学与艺术问题的探讨容易浮光掠影并难以深入。很久以来，我一直对哲学与艺术的关系迷惑不解，而且，尽管我从哲学或者从研究艺术作品的体会中得出了一些不尽完善的答案，我倒还希望对这个问题继续存疑。严格地讲，问题并不是由我们挑选或者提出的。倒是我们发觉自己跟这些问题发生了直接联系，处于一个特殊的位置。遇到问题，对于艺术家是司空见惯的；只有那些艺术方面的门外汉才会认为与问题的关系是凭意愿和随意决定的。

哲学与艺术的关系问题贯穿了从柏拉图到尼采的全部欧洲

① 本文系 W·比默尔旅美时于 1978 年秋对美国 11 所大学所作的讲演。原载《*Man and World*》第 12 卷第 3 期 1979 年 267—283 页。选自《美学译文》第二辑，中国社会科学出版社。

史。当代哲学已经敏锐地察觉到了这种关系，这从海德格尔和阿多尔诺的著作中就可得到证明。下面我想谈谈过去 200 年来这方面的历史，继而扼要地讲讲我是怎样认识当今哲学与艺术之关系的。

在对艺术的哲学探讨过程中，康德在他的《判断力批判》里迈出了最关键的一步，这样说是毫不夸张的。这里康德从判断思维的立场出发，探讨了美的问题：如何对美作出一种普遍有效的判断，而这些判断并不是确定事物本质的认识命题。对于是否存在美的问题需要作出为其他人所承认的普遍有效的判断。康德在说明这些判断时遇到了难题。显然，康德必须正视这两类判断之间的差异，一类判断源于理智又与普遍有效的真理有关；另一类判断并不表明某种事物的本质却又要求是普遍有效的。在康德看来，美的概念就是指自然美以及艺术美。康德着意探讨了那些只与美发生关系的判断的基础。由什么来确认这种判断？无非是那些被认为是美的东西对人的感染。这就导致康德作出了对美感的富有教益的分析（这种美感是与快感和道德感迥然不同的）。

康德的探索是具有划时代意义的，因为它认识到了一件作品的内容比起其形式来远处于次要的地位。由此，康德得出了诸如“在艺术作品中我们所涉及的是无目的的目的性”或“目的性的形式在于形式的目的性”等等二律背反的公式。

但是，康德关于真理存在于艺术领域之外的结论并未被他的继承者接受。譬如，谢林就提出截然不同的艺术概念，他说：

“哲学的普遍的官能——整个哲学的拱心石——乃是艺术哲学。”①

---

① 谢林《全集》第 3 卷，德文版，第 349 页。——原注

谢林认为美感与哲学是不可分的。在他看来,哲学和艺术两者都是创造官能的产物。这种官能在艺术上是外向的,在哲学上是内向的。尽管人的本能活动是不自觉的,艺术的活动是自觉的,但在谢林看来两者是一致的。

谢林的艺术哲学是第一次史无前例地对艺术的意义作了哲学上的肯定。他没有把艺术排除在真理领域之外。他认为艺术必须属于这个领域。谢林在他的《学术研究方法讲义》第 14 节里告诉我们,对艺术的哲学反思该达到什么目的,这种反思又何以提供鉴别艺术品的尺度,以及怎样揭下非艺术品的伪装。他进一步告诉我们对艺术的哲学反思将如何防止艺术探讨屈从于一时的形势。正是谢林基本上完成了从美学学科到艺术哲学的过渡。对观赏者的作用已经无关紧要,重要的是在艺术品里以及通过艺术品显示了什么。这就是为什么谢林认为:

“如果一个哲学家从艺术中,就像从一面具有魔法的、象征性的镜子里,看到它自己的学科的内在本质,那他将必然地要使艺术哲学成为他的一个目标。”①

在谢林之后,黑格尔探讨了艺术哲学纳入我们所拥有的最全面的形而上学美学的结构之中的可能性。有人声称艺术只涉及现象和假象,是一种供消遣娱乐的手段,因而不值得进行哲学探讨;黑格尔在他的《美学》的“导言”里揶揄了这种人。他还讽刺了那些认为艺术对哲学来说永远是不解之谜的人。此外他彻底摧毁了千百年来认为艺术是模仿自然的古老命题。他告诉我们,要是果真如此,那么艺术“就像一只小虫爬着去追大象”。②可是,我们不能把黑格尔的阐述错误地理解成他在比较自然和

① 谢林《关于大学研究》,俄亥俄大学出版社,第 150 页。——原注
② 黑格尔《美学》第 1 卷,商务印书馆 1979 年版,第 54 页。——译注

艺术时有意贬低艺术的意义。他只是为了驳倒把艺术看作是模仿自然的观点，因为作为一种精神的构成，艺术是高于自然的。从黑格尔时代以来，在自然中发现的美和在艺术中遇到的美不再是同一的了。在艺术上什么被认为是美的，成了一个哲学命题。不能把黑格尔关于艺术是理念的感性显现的著名论断错误地理解为要把艺术回归到感觉领域之内。黑格尔明确地讲到艺术有可能把我们从感觉的现象中解放出来：

"艺术作品固然要感性事物，但是这种感性事物只应以它们的外表或外形显现出来"。

此外，"艺术作品所处的地位是介于直接的感性事物与观念性的思想之间的"。①

在黑格尔看来，艺术占有中间地位是其最显著的特征。艺术所展现的东西超越了感性。艺术成为从直接感觉领域向黑格尔称之为绝对精神的领域转化的中介。黑格尔设想精神的展开过程是由东方开始，到达希腊和西方的，既然如此，他就可以提出并且捍卫这么一个论点，即在它的希腊阶段，精神在艺术中找到了最恰当的表达方式。他把希腊雕塑说成是艺术表达的最高手段，认为建筑是东方艺术的中心，诗歌则区分出艺术的浪漫主义形式。

在黑格尔看来，艺术是最激动人心的现象，因为在表现过程中感性世界的虚构特点被揭示为一种幻想的显现。我们也许会问：为什么是幻想？因为这种幻觉把感觉作为了真实的存在。让我引一段话来说明为什么黑格尔认为艺术有如此重要的意义：

"艺术的功用就在使现象的真实意蕴从这种虚幻世界的外

① 黑格尔《美学》第1卷，第48页。——译注

形的幻想之中解脱出来,使现象具有由心灵产生的更高的实在。因此,艺术不仅不是空洞的显现(外形),而且比起日常现实世界反而是更高的实在,更真实的客观存在。”①

黑格尔不仅没有把艺术排除在真理领域之外,而且在比较艺术和被普遍认为是真实的世界时,认为艺术是真实的现实。尽管我们不赞成黑格尔绝对唯心主义的立场,我们仍然认为黑格尔关于艺术的看法是很严肃的。黑格尔要求我们通过认真的思考来把握在艺术中产生的东西,而不仅仅是欣赏和观察艺术。

对艺术进行哲学思考的第二步是由叔本华作出的。他把艺术看作是理念的揭示——这个术语他是按照柏拉图的意义理解的——即看作真实的存在。他认为,由于艺术能使人洞察理会,艺术还具备把人从意志的苦恼中解放出来的作用。与叔本华相比较,尼采当然就更有影响。在《权力意志》里,尼采把艺术归属于严肃的反映;这些被他后来的编者汇集在一起,命名为《权力意志即艺术》,是并非偶然的。

为了使大家熟悉尼采对这个问题的看法,我们来看一下他关于艺术的一段明确的论述:

“我们的宗教、伦理和哲学是人类的颓废的形式。对抗手段:艺术。”②

尼采在艺术中看到了对现代人类生存的颓废形式的反作用力。艺术应该引起必要的转变,成为在权力意志方面的生活的表达。如果在这一点上,尼采认为哲学也是一种颓废的形式,那么他指的是柏拉图的形而上学。这种哲学是与尼采自己相对立的,因为他是用一种崭新的方法设想艺术的。尼采思考艺术的

① 黑格尔《美学》第1卷,第12页。——译注
② 尼采《权力意志》,文塔格图书公司1967年版,第419页。——原注

出发点并不是那种传统的观念，不是围绕以审美经验为中心的。他的艺术观念是把我们看作创造者。

“迄今我们的美学一直是一个女人的美学，只有艺术的接受者形成了他们的‘什么是美的’的经验。迄今所有的哲学中正缺乏着艺术家。”①

尼采认为生存是由权力意志所决定的。经过“创造”和“组成”，这将是显而易见的。这表明，对尼采来说，艺术的问题不是一个偶然的问题，而毫无疑问地是一个中心问题，在尼采看来，就哲学卷入艺术这点来说，哲学是毫无选择自由的。事实上，要证明其任务的合理性，哲学就必须卷入艺术。

我们回顾一下，康德把艺术排除在认识真理的领域之外，而谢林和黑格尔又重新对艺术提出了真实性的要求。可是，我们在尼采那里找到了容易引起争议的命题：

“即艺术比真理更有价值。”②

假如艺术中没有激起人们向往美好生活的力量，我们就会在世界的荒谬中消亡。这种艺术究竟是什么？它是怎么构成的？我们将在下面一段尼采的话里找到答案：

“希望更美些，是一种好胜意愿的表现，是更加协调的表现，也是融合了的所有那些对坚定不移的垂直压力的和谐的表现。逻辑和几何的简化是力量增长的结果；相反，对这种简化的理解又增长了力量的感觉——这种发展的制高点——崇高的风格。”③

尼采进而要求：

“艺术家看到的应该是更丰满、更简单、更强烈的东西：要达

---

① 尼采《权力意志》，文塔格图书公司 1967 年版，第 419 页。——原注

② 尼采《权力意志》，文塔格图书公司 1967 年版，第 428 页。——原注

③ 尼采《权力意志》，文塔格图书公司 1967 年版，第 420 页。——原注

到这个目的,他们的生活必须具有一种青春和活力以及惯常的陶醉。"①

这样,尼采占据了与那种依照审美经验的艺术理论相反的另一端。在下面一段话里,他把艺术家的作用讲得一清二楚:

"不能用艺术家所激起的'美感'来衡量他的伟大:女人们才这么想。而是应该根据他达到崇高风格的程度,以及他能够运用崇高风格的程度。这种风格与奔放的激情有相似之处:它鄙视谄媚,忘却教唆;它发号施令;它行使意志的力量——成为人的混沌的主宰者;排除人的混沌而构成形式:变得富有逻辑性,简单、明了,成为数学、法律——这就是其雄心所在。"②

让我们简单评论一下上述内容。我的用意并非在历史的陈述上,我只是意欲说明哲学在同艺术的争执中处在什么位置。这种争执可以上溯到柏拉图和亚里士多德,也就是说,形而上学的起始。我要指出的是,这种争执并不是偶然的、附带的,或者甚至是多余的,这种争执基本上是属于哲学的。现在就产生了这样的问题:为了理解艺术,我们就有理由接受上述任一论点吗?接受了这些论点后我们可以同艺术进行哲学对话吗?不管这些哲学的意义如何,我们不能简单地接受它们的论点。那么为什么我们还要研究这些哲学呢?因为我们不了解以前所提出的理论,我们不能理解我们所处的位置,所以,我们必须研究那些哲学。我们不能像另起炉灶那样干,似乎过去一无所有。

适才我说明了康德关于无关利害的快感为对象的艺术提供了生存的条件和基础的概念。我们还看到谢林认为哲学和艺术具有同等意义;即使我们不能再去为同一性的唯心主义哲学观

---

① 尼采《权力意志》,文塔格图书公司 1967 年版,第 421 页。——原注

② 尼采《权力意志》,文塔格图书公司 1967 年版,第 443—444 页。——原注

点辩护，这种同等意义是不能被忽视的。还有，我们必须重温黑格尔的艺术定义——它澄清了由艺术模仿理论所带来的误解。我们说，在黑格尔看来，就我们与之发生关系的、现象的偶然世界而言，艺术代表真实世界。简言之，这些就是黑格尔对艺术哲学的主要贡献。尽管他把宗教、艺术和哲学划分为绝对精神的发展阶段的观点已经站不住脚了，但是他的上述贡献还是应该铭记的。我们还看到了尼采的艺术观点与他的同时代的中产阶级的美学成见之间存在鲜明的对立。在我们所掌握的各种思想中，尼采的艺术观是发人深思的。但是，我们不要忘记，在人类社会日趋增大权力意志的同时，这种概念几乎不可能提供对生存的全面解释。海德格尔已经说明，作为柏拉图的反对者，尼采没有克服，而只是完成了西方形而上学哲学。

只是在海德格尔的思想中，我们这个世纪的一个新的关于艺术的哲学概念才被提了出来。我想讲讲这个概念的梗概。显而易见，我们面临这样一些问题：艺术中发生了什么？观众又该跟它保持一种什么样的关系？在海德格尔的《艺术作品的起源》里我们将会找到最明确的回答：

“这种交织在艺术作品中的光芒就是美。美是一种呈现真理的途径。”①

让我们把海德格尔的这段阐述更加明了地表达出来。乍看起来，这马上使我们想到黑格尔，可是根本不能这样来理解。海德格尔把光芒当作纯粹的光芒，也就是说，在他看来，光芒与单纯的现象是不同的。这种光芒是一块空地，所有东西进入这里都变得不显眼了。在海德格尔以后的著作里，“空地”成了他解

① 海德格尔《诗歌、语言及思想》，1971 年版，第 56 页，英译文略有改动。——原注

释的主要对象。它应该同开放的概念放在一起。在了解人和存在物方面,我们也许已达到这种程度:我们生存在开放的领域,占据其中一席之地,而在我们之前就有存在物进入这里了。

海德格尔进一步说明了空地的特点,他讲道:

"空地不是存在物中一个具有特权的位置,而是这样一种东西,它保证存在物进入暴露,使人能够接近存在物。"①

决定希腊时代的空地与决定现代的空地不同。我们读一读下面一段海德洛尔的话,作为对现代特点的粗略概括:

"保证最大限度地和无条件地发展人类的所有官能,去建立对全球的无条件的支配地位,这是一种隐秘的刺激,它驱使现代人类不断地踏上新的征途,为了达到自己的目的不得不接受条件,保证在达到这种目标中的可靠性。"②

在海德格尔看来,艺术是一个宅院,在这里空地就像闪电一样发生。生存于这所宅院,我们有机会探讨空地本身,而不是探讨存在物。当在作品里和通过作品开放本身发光的时候,我们正在同一件艺术品打交道。对艺术品的解释必然导致保留和保护在作品中发现的真理。这就是为什么所有那些把艺术品当作一件东西,并把它理解为单纯的美的兴奋剂的努力都注定要失败。在《艺术与空间》一文中,海德格尔告诉大家,科学技术对空间的认识并不充分。要充分认识空间,我们就必须把我们生存的空间看作造型艺术所揭示出的东西。

我们到此小结一下历史回顾。单就我对艺术的理解而言,我只想简短说一说。依我看,艺术是一种语言。用这种语言说了什么?艺术语言所表达的当然不会是我们日常交谈那样的顺

① 比默尔《康德美学对艺术哲学的意义》,科仑 1959 年版,第 185 页。——原注
② 梅德格尔《尼采》第 1 卷,1961 年版,第 145 页。——原注

序，譬如“给我一张票”、“汤不够热”，或者“这把伞卖多少钱”？

谁讲这种语言？他又讲些什么？艺术家讲这种语言，他讲的是他的景况。也就是说艺术要表现对他来说是紧要的事情；表现他与同伴和生活环境存在一种什么关系。作为一个富有创造力的艺术家，他用创造艺术作品的方式，而不是用组成命题的手段，来清楚地表达他自己。由于缺乏命题的特性，要理解艺术品，就必须对它加以解释。这里观看一些事物（艺术作品）必须转变为获得对一些事物（艺术作品）的洞察。这样更改后，观看不但没有失去它作为观看的作用，反而还正确地发挥了它的作用。

假定我们所做的考察是正确的，那么我们就可以给艺术哲学的任务下定义了。简言之，艺术哲学的任务就在于明白易懂地解释艺术中所表达的东西。

在花了足够时间谈了有关艺术的哲学思考的原理以后，现在我们可以转到相反方向，作出对艺术的精细哲学分析。我将从法国哲学家福柯对委拉斯开兹的画《腓力四世》的分析谈起。这段分析可以在福柯的著作《事物的秩序》中找到。只要一读福柯对《腓力四世》的分析，我们立即就会清楚地看到，他基本上作出了对画的经典的描述，而这在艺术史上是司空见惯的：

“画家站在离画布稍后一点。他正盯着他的模特儿，……他的熟练的手悬在半空，被画家全神贯注所凝视的东西吸引着，反过来，他的凝视随之而又产生出被吸引的姿态。……站得稍靠后一点，画家就侧身在他正绘制的油画的一边。也就是说，对于那在场看着他的观赏者，他在画布的右边，而后者，即画布则占据了全部的最靠左的那部分。将画布的背面转向那个观赏者，他只能看见画的背面，……另一方面，而画家在他整个身高以内

都可以被看到;……"①

我不想再摘引了,因为这段话要讲些什么已经十分清楚了。那个观赏者首先就应该领会那张油画表现的境况。他只需要看到画出来的东西。可是,在福柯对这张画的描述里,有些说明已经超越了在画中直接看得到的东西。在谈到那位画家时,福柯说:

"他正凝视着一点,这点虽然看不见,但是我们这些观众可以轻易地想象出它的目标,因为我们自己就是那点:即我们的身体,我们的脸,我们的眼睛。"②

相应地,一种线条似的东西产生了,支配着画家与我们(即观众)之间的距离。这样,不知不觉中,我们被带到了画里:

"表面看来,这种关系很简单;一种纯粹的相互作用的问题:我们在看着画,而在画中画家又在瞅着我们。单纯的对峙,眼睛互相盯着,对看在交替增长。……只有当我们刚巧在他的对象的位置时,画家的眼睛才转向我们。虽然这种凝视迎接了我们,但它又让我们离去;我们被我们来到前就一直在那里的模特儿本身所代替。……没有固定不变的凝视;……主体和客体,那观赏者和模特儿,无休止地交替担任对方的角色。背面冲着我们的画布……起着它的第二个作用:在隐匿之中,它使这些凝视的关系免于总是被揭示和被确立。因为我们只看到翻转了的一面,所以我们不知道我们是谁,或者我们在干什么。被看还是在看? 画家正在观察一块地方,……它的内容、形式、面貌、身份在无止境地变换着。但是,他眼睛的故意的静止,把我们的注意力引回了另一个方向……在那纹丝不动的画布上可以寻觅

① 福柯《事物的秩序、人文科学的考古学》,庞特昂图书公司 1970 年版,第 3 页。——原注

② 同上书,第 4 页。——原注

到,……一张再也不能抹去的肖像。这样画家威严的目光就控制了一个有效的三角形,它的外廓决定了这幅画中画:在顶角(唯一可见的角落)是画家的眼睛;在一个底角,由模特儿占据的看不见的位置;另一底角,是好像勾画在画布的不可见的表面上的一个身影。"①

这一段清楚地表明福柯不只是打算提供对这张画的描述:他企图把我们引入这张画所呈现的境地中去。他的解释还完成了这样一种职能,即邀请我们去再创作画家所完成了的作品,也就是说重新创作在画中所捕捉的事件。这样,我们对这张画就不再陌生了。我们忽然发现我们与画家保持一种相互作用的关系。不过,画家和观赏者都是由视觉能力区分开的。福柯从一方面谈到另一方面,时而考虑画家,时而考虑观赏者。两者最终都是被赋有视觉能力的存在物。事实上,构成了一个三角形,它包括画家的眼睛,模特儿(我们看不见的)以及画布前面的景象(这又是我们见不着的)。我们也可以说,这里绘成了一张画,在上面出现了那张原画。

在画家所处的空间,除了那些面朝着看不见的模特儿的人之外,我们还看见了墙上的一些没有特定主题的图画。只有在这一种情况下,才能对一幅画作出清楚的说明。这张画挂在后墙上。可是这张画不仅仅是一张绘画,即这个词的通常意义所指的画,因为它是反射的影像。让一个反射的影像来完成一张画的作用,这是画家灵感的天才闪光,即通过展现它来再现某些事物。福柯说:

"在所有那些用以提供表现的因素中,当由于它们的位置或

① 福柯《事物的秩序,人文科学的考古学》,庞特昂图书公司1970年版。第4、5页。——原注

与我们的距离而将它们悬挂起来或掩藏起来时,唯有这一个才名副其实地起到了它的作用,使我们能够看到它该展现的东西”。①

这里的镜子呈现出了没有镜子我们就无法看见的东西,这是令人惊愕的。通常镜子为我们提供了一个重现的事物。镜子重现本来就在那里的东西。但是在《腓力四世》里,镜子却精确地呈现了本来并未出现而在那屋里每个人的目光都指向的东西:国王腓力四世和王后的身影。

一缕光线从右边的窗口注入屋内,照亮了物体和人,使观众看得见;福柯对这缕光线作了一系列敏锐的观察。他观察了背景里那男子的奇特位置(我们可以看到这人的侧面轮廓)。这人看上去打算进入屋内但还呆在外面。他在观看屋里发生的事情。福柯的有些断言似乎太夸张了点。譬如,在谈到镜子时,他说:

“它反映的并不是在明亮的深处的可见物。”②

如果把镜子所反映的看作是最引人注目的可见物,那才更切合实际些——因为画里所有的人都朝着国王和他的妻子。福柯提出公主玛格丽特实际上恰好在画的中央,把画一分为二的线正好穿过她的双眼;福柯的这种点明手法是很耐人寻味的,它使得读者对这幅画佩服得五体投地。随着福柯,读者就易于超越这幅画的内容细节,去仔细考察它的结构、组织和安排。

至此,我们同福柯一起走过了一条分析的路线;这种分析是任何一个高明的艺术史学家都能作出的。我们还未着手从哲学上解释这件艺术品,现在我们就来做这件事吧。

---

① 福柯《事物的秩序,人文科学的考古学》,第6、7页。——原注

② 福柯《事物的秩序,人文科学的考古学》,第7页。——原注

既然我们着意要找出这幅画所要说明的东西，我们就得记住，仅仅找出画中的人物，描写他们的姿势、穿着以及画的色彩和光度是不够的。福柯在说明这幅画所表达的是表现的过程时，这恰恰就是他要做的。福柯告诉我们表现如何具备一种从可见的事物呈现不可见事物的特性，反之也是一样。我们决不能静止地看这幅画。我们必须仔细考察其关系结构——这种结构构成了表现，意思是用一组关系结构向我们呈现事物。在福柯的话里：

“整幅画向外朝着一个场面，对这个场面而言这幅画本身又是一个场面。一个由进行观察和被观察的镜子显示的、纯粹相互作用的情景……”①

表现中心在画的背景里是腓力四世和他的妻子的身影。镜子里聚集着模特儿、观众和画家的形象。由于表现的作用，画外的那点也被带入了画中。

概括一下要点：这幅画不仅通过图画表象表现了一些东西——所有图画皆是如此——还用它的全部的隐含的关系表达了表现过程本身。超出福柯，我们可以说：这幅画不仅是一种纯粹的表现，而且还是一种呈现本身的表现。

令人惊叹的是，只就对艺术的哲学思考而言，在这幅画的时代，笛卡儿从哲学上表达过表现的现象。

笛卡儿和委拉斯开兹是同时代人。笛卡儿的生卒年代是1596和1650年，委拉斯开兹是从1599到1659年。《腓力四世》绘于1656年。这里，我们看到，两位对即将来临的时代有决定意义的佼佼者惊人地同时出现。由于笛卡儿的出现，人类与存在的关系才第一次被当作表现，存在才第一次被归结为一个

① 福柯《事物的秩序，人文科学的考古学》，第14页。——原注

被赋予表现的存在物。表现必然是再表现。也就是说,人成为主体,成为所有存在关系的焦点。海德格尔指出,笛卡儿认为人是进行表现的主体,而真理则是基于这种主体、通过方法可以得到的必然。因而方法的意义,就像笛卡儿在他的著作《指导思想的规则》中阐述的一样。因而这种方法的意义被归入数学,因为它的进行方式与方法论的途径一样。①

委拉斯开兹在他的画里对这种再现的自我表现过程已有所掌握,这是惊人的。有趣的是,我们还有机会看到,一位现代画家毕加索,采用了跟委拉斯开兹一样的主题。起初我们说过,一个艺术家不仅仅创作艺术作品,而且还要表述一些他所生活的时代的东西;只是为了证实这一点,我们要分析一下毕加索是如何采用那个同样的主题的。这样我们大概可以对变换了的历史时期略见一斑。

让我们把毕加索的画的构图跟原来的比较一番。毫无疑问,在这里毕加索不是简单地再现他在记忆中得到的原画上的最初图像。我暂且把毕加索引入的表现的变化搁在一边,只集中讲述他改作的《腓力四世》的布局和构图。毕加索也把小公主摆在画的中央,尽管跟原画比较,她在保持中央位置的同时稍稍向右俯身。在这点上,我想再回到福柯对委拉斯开兹的原作的描述上:

"除了主要人物他还安排了一个次要人物,……犹如一个祈祷中的施主,……一个宫女跪着向公主伸出了双手。……她跟那个孩子一样高……稍右一点,站着另一个宫女,也朝向小公主,不过眼睛却明显地盯在画家和公主已经在看着的那一点上。

---

① 《事物的秩序》第1卷第3章中,福柯能提出对笛卡儿规则的知觉分析和对认识方式变化的分析,然而他没有考虑到引起这些认识方式的主体自我解释的决定性变换。(参见此书第34页)——原注

最后，各由两个人物构成的其他两组：一组更远一些；另一组，由两个侏儒构成，正好在前景……这几组角色，……可用来构成……两个不同的图形。第一个是个大‘X’：其左上方那点为画家的眼睛；其右上方那点是朝臣的眼睛；左下角是背向我们的画布的一角……在右下角是侏儒（他的脚在狗背上）。在两条线交叉处，‘X’的中心，是小公主的双眼。第二个图形更像一条缓缓的曲线，它的两端由画家和朝臣决定……曲线的中心与公主的脸重合。这条曲线描画出在画中央的一个浅薄的凹陷，它立即容纳并抵消了在背景上的镜子的位置。”①

现在再来看毕加索的画。除了小公主外，我们在毕加索改作里还找到所有其他人物，侏儒以及那扇向屋内开的沉重的木门。我们决不因为毕加索的画与委拉斯开兹的画在人和物上的一致，而错误地认为毕加索仅仅在模仿委拉斯开兹的风格（在我的毕加索研究著作中，我摘引了他的一段话，他说，对于对象的表现不可像他们出现在自然眼光前那样，而应该是艺术家所构成的。因而对象的状况如何是无关紧要的）。②

假如我们要画出福柯在画家、观赏者、画架和镜子里反映的影象之间建立的线条，我们会毫无成效。这些线条是矫揉造作，牵强附会的；我们不可能再把它们画出来。福柯设想的“X”形和为镜子里映像清除空间的曲线，不可能被再画出来。这条曲线也变了。我们还可以注意到其他细节上的不同，譬如，现在呈扁平形（像卡片纸做的一样）的朝臣换了位置。但是，在毕加索的改作里最根本的变化是画家形象的彻底变化。最使我们感到非同以往的还有画家的身高：他长得如此不成比例，以至碰到了

① 福柯《事物的秩序、人文科学的考古学》，第 12、13 页。——原注
② 比默尔《现代艺术的哲学分析》，1968 年版。——原注

天花板。因此,没有图画可以挂在镜子旁边的墙上了。此外,在原画中我们发现有两幅图画,其内容没有特别提到,挂在镜子的上方。在原画中这两幅画的尺寸比镜子大一倍。当然,毕加索并没有忽视那两张图画,只是由于画家身材的庞大,把这两幅画画得小了。这种尺寸安排不能给两幅大图画留下余地。

如果毕加索的改作不允许我们的眼睛逗留,从画家移向观赏者;徘徊,从观赏者到镜子里的映像,他的画要表现什么?不可否认,毕加索的作品总是有所表现的。对毕加索说来,画家成了中心人物,这并不是说他就要占据画的中心位置。中心位置还是小公主占着。画家——那巨人——正在干什么?他被表现为在看着什么的人。可是他的目光又落在何处?他在看着他要画的模特儿吗?决不是。画家在看着观赏者?也不然。画家的眼光并没有落在一个不在场的人身上:他看着他自己。毕加索用重影清晰、强烈地表现了画家。这个重影上有一个头发左右分开的头。毕加索把画家画成了一个正在看,同时,又被看着的人。我们还必须注意到,画家穿着皇袍,也就是说,他实际上就是统治者和国王。因为是画家支配了整幅画面,而不是那位政治上的统治者。举足轻重的是画家这个人物,任何事物都得服从他;他不服从任何人。

毕加索赋予画家这种突出的位置,不能理解成这位艺术家在自夸。当然,艺术家在社会上的历史地位是有了变化的。今天,艺术家在社会上具有重要的地位。艺术家往往死于贫困的日子已经一去不复返了。毕加索深晓这些,并且知道得比这多得多。

在毕加索的作品里我们又遇到再现的现象,不过,在委拉斯开兹和笛卡儿之后 300 年,它不再是那种由再现构成的并记载在画中的关系了。毕加索的作品涉及到笛卡儿和委拉斯开兹所

表达的核心的因素。说到表现自我，笛卡儿认为这些表现包括进行表现的主体对本身的认识。正如海德格尔指出的那样，“思维”是一种“对自我加以思索的思维”。我在表现的同时，知道我是表现者。这样世界对我说来就成为表现自我的一种表现。人对作为表现者的自己的了解是与竭力支配和控制存在的现代科学的发展紧密联系的活动。

进行表现的主体作为历史的中心角色出现并登上了前台。这里我们无需追溯海德格尔首先发现和讨论的形而上学的发展过程。也无需对我们重提笛卡儿所说的进行表现的主体，莱布尼兹关于单子的概念，康德的超验自我，费希特的假定非自我的自我，黑格尔作为绝对精神的主体，以及尼采的作为根本决定存在的权力意志。委拉斯开兹简单地向我们显示了作为再现的表现是怎样在一幅画中形成的。在毕加索那里，我们更进了一步：这里我们看到了在一幅画里再现的自我表现。这里艺术家就是这个过程的代表。现在艺术家不再处于模仿的压迫之下。他是可以依照自己意愿强有力地组成自己的世界的一种存在。艺术家现在知道，对于表现过程来说，他处于中心位置。他晓得自己是根据自己的理想塑造事物的人。他不必遵从事物，而事物则必须跟随和服从他的意愿——这种意愿强加给它们一种形式。可是，这需要最大程度的自我反思。像毕加索所表现的艺术家就是自我反思的表现。

毕加索清晰地画出了那面镜子，在委拉斯开兹的画里这面镜子可以使场景以外的人物进入画面。不过，毕加索没有画出腓力国王和妻子的身影，因为现在那画家就是统治者。我们在看了其他东西之后，必须看一看那位画家。我们必须同画家相处；没有东西能把我们同他分开。

由笛卡儿提出的自我意识的决定性活动，决定了毕加索的

创作过程。由于这个原因,以教别人如何看为职业的人,必须把自己表现为一个在看着自己的人。相应地,毕加索画的其他人是作为自我表现、自我意识的存在。这样,他看到了我们的时代的最基本特点就在于自我反思,它甚至能成为自我纠缠。

我所作的阐明艺术语言的这种尝试不可避免地需要借助于哲学思维:我们必须随时准备对我们自己的解释提出非议。这种准备,在讨论艺术问题时是必要的,也是适合于哲学研究特点的。

个性的宗教来源与审美解放①

耀斯 著

刘英凯 译 刘小枫 校

发现了人的个性这一事实向我们表明了：美学中是否能够预示又怎样预示同一性这一问题——这一点达到了如下程度：在自传写作史中，个性成为自传中真正的文学形式。如果说个性意味着全部的、不能与别人共有的生活感受，那么奥古斯丁自传中首开先河的范例表明了：个性最初并不属于美学范畴。确切地说，奥古斯丁这位基督徒的自我是同改宗同时出现的——改宗是这位基督徒信仰的组成部分。他的新的自我是在皈依上帝、依赖造物主的过程中发现个性的；同时，在归返旧的自我，以致倏忽人生无法预卜结果的过程中，也发现了个性。恰恰是个性的分裂构成了这位基督徒的主体性：主体性同造物主相对而存在；主体性把自己感受成"上帝创造的万物之中的一颗微粒……"(I,1)；感受为不过是"最深刻的统一体中的一小部分"(I,20)。而这一小部分，在涉及其过去的经验时，取决于其记忆能力。这一记忆能力同样有所不足，既回忆不起生命的本原，也

① 译自 Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literasche Hermeneutik I*, Wikelm Fink Verlag, München 1977。

回忆不起人生的整体。奥古斯丁《忏悔录》第一卷描述了他引咎揞击式地追溯孩提时代,并赞美神圣天命时的情形。它在忏悔罪孽、赞美上帝的同时,探寻了个体的自我在不完善的同一性中,通过计算造物主完美的同一性的过程到底能体验到一些什么东西。对于何谓神圣完美的属性,依赖造物主这一点为芸芸众生规定了人全部的同一性概念。而同一性的概念又使得不完善的人类在“他律”(heteronomy)状态中意识到:与神性的本质特性的充分性相比,人类的个性是不充分的,但是审美感受抓住了神圣同一性的属性,把这些属性变为自我感受的尺度,而这些尺度又以现代自传的形式和要求把自己文学化了——这一点达到了如下的程度:人类把“自律”树为自己的目标,并且是在他自己的个我之中——而不是在寻求异己的造物主“你”的过程中开始建树人类真正的个体性。在下面的论述中,奥古斯丁和卢梭会有助于纪实并解释这一课题。

神圣的同一性(göttliche Identitat)的第一个属性使芸芸众生意识到他们对造物主的依赖,这一属性是包罗万有的整体性。这一点在《忏悔录》第一卷开篇伊始,就以与整体的关系的形式出现了;万物皆来源于这一整体(“万物皆出自上帝,依赖上帝并在上帝之中”——《罗马人》II36);万物包括在这个整体之中,尽管芸芸众生尚不理解这一点(“既然你充塞天地,天地能包容你吗?是否你充塞天地后,还有不能被天地包容的部分?你充塞天地后,余下的部分安插在哪里?”I. 3)。甚至堕落的人也保留少许完整性,作为包罗万有的整体性的一部分:虽说孩童从一开始就不是无罪的,却是按上帝的形象创造的,“形体优美,五官皆

有作用”。[1] 人类尽管有欠缺，却能记住人所特有的、安然无恙的意象，而使这一意象复现的需要可以使人在堕落状态中有所作为。奥古斯丁用一种新柏拉图派的同一性概念——精神存在的统一性与物质多样性之间的对立——描述了这一状况：“在把你自己泼出来，浇在我们身上时，您不是下临我们身上，而是把我们擢拔到你的高度。不是你分散到我们身上，而是我们依靠您聚合成一个整体”(I. 14)。上帝的统一性(同时给予并保持了统一性本身)同分散的而呈现多样性的人的存在之间的本体论关系，在奥古斯丁的《忏悔录》一书中，变成自传性描述的二元格局(dichotomous scheme)。

《忏悔录》的主题是分裂了的基督徒主体性：转瞬即逝的非局部描述的自我，从非本质转向本质之后，谴责性地面临一个在时间中迷失的自我。其主题明显地分裂成改宗前后的两种状况。奥古斯丁讲述了他花园一幕之前的迷误(第 1 卷至第 9 卷)，但对 12 年里在教会僧侣集团内的擢升(在改宗之后，著述之前)却只字不提。奥古斯丁是以信仰的内心性的个体身份，而不是以主教这一社会作用承担者的身份，才引起读者对他感兴趣。奥古斯丁生平述略的叙述体形式在横向和纵向上是不连续的。他往昔生活的插曲使得“过去”与“现在”的对比，以及旧的自我的纠缠与新的自我的灼见之间的对比，以各种不同的形式在书中出现。而他的生活史，作为一个整体，并没有以开头和结尾的循环形式，做出史诗般的结尾，而是在中间垂直地断裂开来，仿佛走向精髓实质的那一步，使他自我的进一步发展变得无

① “因为即使在那时，我仍然活着，感受着，关注着我的安全，关注着最隐匿的统一体的痕迹，而我正是来自这个统一体之中。我用内在的感官护卫着我五官的完整性。我正是用这些小东西，在思索这些小东西的过程中，品尝着真理。”——原注

关宏旨，对回忆(memoria)长时间的沉思插入到改宗之后及莫尼卡死后(第10卷)。接着奥古斯丁开始就上帝创造世界的太古史写下了一种评价(第11～13卷)。基督时代这部开先河作用的自传，于是就在其自我扬弃中有了它的目的。奥古斯丁意欲让其读者承认基督徒只有在超越了他对往昔经历及一生经历的回忆，而又能回忆起众生全体的初始阶段之时，只有在他对自己的谈论最终让位于"上帝自己的文典"以至创造万物可作为上帝的作品予以称赞之时，[①]他才可以发现真正的自我。

"我要把一个人的真实面目赤裸裸地暴露在世人面前，这个人就是我，既无先例，将来也不会有人仿效。"(I. 3)卢梭《忏悔录》的首句，按该书不厌其烦的声明，指的是僭取的神圣属性。一个人将自己"全部的真实"只归于属自己的直观性，即不再按"上帝的形象"安排——而声明给这样的人画像则极为独特，以至使过去和将其对他的所有评论都变得无关紧要。在同一个时刻，这个人既无处不在，又专属个人("这个人就是我。另有我这样的人。我深知自己内心的感情，也了解别人……如果我不比别人好，至少和他们不一样。"——P3)。上帝包罗万有，又被万有所包罗——这一古老的、充满矛盾的隽语的适用之所就是自律性的自我。通过重新肯定一个人的感情来了解一个人自己即等于了解所有的人。倾听这些忏悔的人只能是全体人类。每个人必须发现有关他自己的若干情况。由于人意欲了解自己的心就必须了解他同伴的内心，因此这本书就有可能起到研究人类内心迄今为止仍嫌缺乏的参照系的作用(I. 3)。这样，卢梭就像伪装神圣的天主教徒一样，要求忏悔他自己的罪过，也忏悔别

① Eugen Vance 在其值得注意的文章《奥古斯丁的〈忏悔录〉及自我文典》，见 *Genre*(1973年)1—28页以上，提出这一方面。——原注

人的罪过①。他的书(作用用本书的结构,使美学态度带上了宗教性的富于表现的忏悔形式)将会使人心最隐秘的动机变得直观可见。而把那一作用归于他的同胞的启示(可是在奥古斯丁的自我感受中,这一启示只能是上帝的启示)"让每个读者模仿我吧,像我那样内省吧!如果他敢于说,就在良心的最深处说'我比他高明!'"②

神性同一性的第二个属性是"改变万物的不变者",靠着这一属性,奥古斯丁这位改宗的基督徒承认改变生活之后,失去了完整性:"不变而变化一切,无新无故而更新一切"(I. 4)。与此对照,这位改宗者在新与旧分裂的自身中体验了自身,而他的忏悔在"现在"与"过去"的割裂中出现,与他追想时所承认的不变的自我相距甚远,更不必说在不断变化的生活经历中不断形成的个性了。奥古斯丁的《忏悔录》一书的构架不断地重新创造出以往感受同现在的灼见之间的鸿沟③。新我与旧我,虽有同一形骸,但是在记忆割裂时,意欲寻绎出两个时期的自我则是枉费心机。这样,就引出一个问题:即使对无常内心的缺点具有灼见也不足以解决这一问题。这同卢梭的自负恰相对照:卢梭曾自负同这位基督徒的个性断裂迥然不同,也同真正的自我统一性这一世俗的人缺乏中心迥然不同:"万物都聚合在一起,万物都表现在我的性格之中,这一古怪的单一的集合需要对我生命的所有情况都给予适当的揭露"④。奥古斯丁"过去"与"现在"的象征(其中他以悔罪似的忏悔态度理解并悲悼了昔日自我的徘

① 卢梭《我的画像》I,1123。——原注

② 引自《〈忏悔录〉手稿》I,1155。——原注

③ 这一点可由下面反复出现的呼吁表现出来:"但是,啊,我的上帝,在您的面前,我现在可以毫无遗漏地记住这些我不愉快时记住的一切。"(I,16)——原注

④ 《手稿》(I. 1133)。——原注

徊)在卢梭作品中却被“过去即如现在”的肯定所取代——这是孩提时代感受的灼见的时刻,如果小说阅读的“情感教育”,或如朗西西夫人的惨败一样。这些灼见的时刻直到目前仍发生着影响,而且不可磨灭地标示着他的个性。

但对卢梭来讲,也有一个事件——他说——这一事件好像是垂直地插进了他的生活记录的连续性中,使他个性发展出现了早期的变化。这就打乱了他原来的计划。这件事就是弄坏了梳子遭到不应有的惩罚。这件事使这位孩子第一次体验了世界不公正现象的残酷性。这对卢梭的回顾具有划时代的意义。由于体验到从天真无邪与不打折扣的乐园之乐中被人逐出:“就像人们描述的第一个人类亚当的情况一样,我们虽仍然留在地上的乐园之中,却再也感受不到其中的快乐了。”(19 页)从童年中走出的这一步在这本自传中同亚当在其救世史中的堕落及社会史“自然状态”的丧失是有相同作用的。一个人倘若羁绊在对所失的怀念及可以复得的天真无邪的憧憬之间,那么他的命运就会落到卢梭的历史哲学法则及其三步过程法则之中去了。

人们也可以在这里看到奥古斯丁的历史神学中发人深思的倒置。在卢梭作品中,人独自为天堂极乐的丧失承担责任。与此同时,从孩提时代的乐园中逐出及自然状态的丧失都是外部事件的结果。正是在这些事件的背后,卢梭发现了真正的犯罪者。卢梭这一现代的忏悔标示了迄今为止仍是罪人者是清白无辜的,并且指控了妄自僭越地评价他的那个社会。只要生活简朴,只要外部的干涉不致使他放弃人们期望他走的路,他有可能成就什么事业——对此卢梭毫不怀疑:“我本该成为一个好基督徒,好公民,家庭中的一个好父亲;一个好朋友,一个好的办事人,生活的各种关系中的一个好人”(43 页)。他在这里对自己解释的不幸的开端所表现的真知灼见,同他归因于令人欣喜地

解释了通往樊尚(Vincennes)的道路一事是相同的。这一点他当作他写作的最高目的。即“人的本性是善良的!人之变坏概由于风俗”①。如果有人在卢梭的《忏悔录》中寻找一个奥古斯丁的花园一幕的同一个情节,那么他就会发现这一解释的说明从正式程度及风格上都是最接近的:“从我阅读这些话语的那一瞬起,我就看到了另一个世界,变作另一个人!”(36 页)真理像闪电一般突然照入,向新的自我的转化,对另一世界的洞察,这一时刻的重似千钧的后果(我的余生的不幸是这一疯狂时刻的必然结果——361 页)……所有这一切都使人想起奥古斯丁的改宗。但内容却倒置了。由于涉及到他个人的命运及人类的历史,卢梭的说明等于奥古斯丁的前提的修改:奥古斯丁的前提是:人有生之初就是有罪的。卢梭的“改宗”后出现的新的自我相反却证实了自传中自我的清白无辜,而且在两种说法中他都把自我历史的责任归于整个社会。

神性同一性还有第三个属性,靠着它,新发现的基督教的主体性体验了形骸存在与俗事的杂缀。这第三个属性就是上帝使万物不朽,上帝是永恒的,是无定所的:“在你身上没有丝毫死亡,在世纪之前,在一切能称为以往之前,你就存在着了。”(I.6)。是一神圣的属性与以下灼见相互衬托:“我的幼年早已死去,但我还活着”——这一说法为人的能力定下了界限,而这一能力其令人震惊的能量确是奥古斯丁首先探索、而且又赞扬为“走向上帝感受的卓越之路”,把回忆(memoria)当作内省的无法计量的空间,在《忏悔录》中遇到悖理。这些悖理同柏拉图的回忆(anamnesis)的完整证据相对照,一再地使得探索精神能意识到他的卓识的不完美处。人一般回忆不出婴幼时期。如无协

① 卢梭:《给 Mausherbel 的第二封信》卷 1,第 1136 页。——原注

助，人的记忆对如下问题也找不到答案：人的记忆何时进入这一“死亡的生活，生活的死亡”阶段(I. 6)，人的记忆怎么才能敏锐地感到对有福人生的需求(敏锐到记忆仿佛是一种乐趣——当这种感情几乎没能从感受过渡到记忆的时候)(X20～22)，上帝怎么才可能活在人的记忆中，尽管上帝的地位对于询问者来说是无处不在的(X26)，但是记忆所能保证的东西不会超过自我本身的一个片断，原因是，一、它不断地有遭到遗忘的危险；二、它无法解释我为什么能记忆我的遗忘(X16)；三、人的时间上的经验无法同时达到过去与将来的神圣整体的全部，而且能达到主观上感觉到的——因而是有限的——过去与将来。这正像过去与现在是从随便一个特定的现在时刻表示它们的自身一样：“因为过去、现在与将来确定以某一种方式存在于我们心中，别处找不到；过去事物的现在便是记忆，现在事物的现在——便是直接感受；将来事物的现在便是期望”。

在奥古斯丁对回忆能力与回忆的局限性的冥想中(这是第一次诋毁形骸直到形骸的无意识过程，抑制及性狂想)，这位基督徒用一种刺激他不听任自我宗教感受的间断性的方式探索了他作为个人的自我短暂性。一种自我的新的宗教感分裂成一种天真的自我及一种从世界上隐退了的自我。这种新的宗教感受对审美态度提出了挑战，要克服自我感受的他律状态：“一种伟大的忏悔的片断”促成“不可分割的个体性之完整的自我画像”。审美经验的历史事实上确实表明了如下过程：其中诗歌控制了奥古斯丁自我感受的形式，使记忆失去宗教特点世俗化而成为爱情诗中的“世界内部空间”，不断地强调记忆知觉的适应世界的能力；而且自从卢梭以后，还利用他的感性方面的证据来计算一般生活史的偶然性；还存在普鲁斯特的弥补时间诗学的顶点，普鲁斯特的小说循环把这一诗学以“四维大厦”的形式——即以

在记忆本身的过程中创造出的不可破坏之物的形式完成了。我在其他地方简述过这一过程，而在这里只想以进一步的评论来表示一下卢梭怎样相信他可以重新考虑如下要求：他把他的个性及他的个性所体验并感觉的东西让读者一望而知，而且在“说出一切想说的东西”的狂狷口吻中，他最后篡夺了上帝无所不知的神圣属性。

此时我听任自己去接受我得到的印象和我感受到的感情的支配，我将把我灵魂状态粉刷两次，即是说，一次是当事情发生之时，一次是当我描绘它之时（I. 1154）。对于卢梭来讲，奥古斯丁所创造的自传体叙述法的间断性建树起来相反的可能性，即往昔真理的恢复及深化。由于有效的回忆可以用现在的感情重温过去的感受，它取消了新旧自我之间的暂时距离，因此取得的东西就不只是感觉。“由于，按常规，物体比对物体的回忆留下的印象更少，由于我所有的意念都采取了我头脑中物件代表的形式，因此深印在我头脑中的第一批特征保留了下来，而那些深印在那里的东西同它们结合在一起来相反的可能性，即往昔真理的恢复及深化。由于有效的回忆可以用现在的感情重温过去的感受，它取消了新旧自我之间的暂时距离，因此取得的东西就不只是感觉。”“由于，物体比对物体的回忆留下的印象更少，由于我所有的意念都争取了我头脑中物体代表的形式，因此深印在我头脑中的第一批特征保留了下来，而那些深印在那里的东西同它们结合在一起，而不是抹煞了它们”（180 页）。仿佛奥古斯丁的主观短暂性的公式以一种未能预料的方式为卢梭逐字采取。卢梭把现在与过去融合在一起，因此实现了自我感受全部的，且又同时表现的可能性，而这一自我又重新回到它自己的初始阶段，而且为自我本身“在标示了自我存在发展的那种感情链条内”使自我正在变成同已经变成的东西二者之间的联系性

现实化了。斯塔罗宾斯基在评论所引的篇章中注意到:如果原语言的直接性概念保证了他自我感觉的透明性,那么卢梭可能真的将他自认的真实性考虑为没有过失。语言也可以再一次地变作一种纯粹的把感受的真实表达出来的媒介[①]。这一点达到的程度是:在他的写作中,在记忆的感情流动中揭示他的感受时,他使自己完全沉浸于内心的感受。然而,确确实实,那不能由客观的历史标准所签定,因为内心感受十分熟悉真实性方面的情况,即使作者发挥想象力,犯了事实上的错误,不正确地利用了自画像的某些特点,这一点也仍然是正确的。原因是作为证明材料,他记忆力的差距同他想象力的补偿一样有价值——如果事实上有自我意识的明显语言,按照并通过自己的经验和错识,用偏颇盲从和美好意愿,用讥诮和谎言,(都是一回事,都是无法描绘的不可分割的个体性)永远地展示着自己。

这就把神性同一性的第四个属性展示出来:"上帝的无所不知性",他可数出你头上头发的数目(马太福音 10. 30)。奥古斯丁曾引用过这一句话,那时他是在回忆他的学生时代生活,看到被迫学习时对他是有益的。虽说他并不了解这一点;他还看到那些强迫他学习的人都把世俗上的成功当作最高的目标(IX-LI)。人类知识因此是不充分的,这绝不仅仅是因为记忆有漏洞、有局限性。人类看透了他自己行为的隐秘动机,允许他自己屈从于现世的利益和现世考虑的压力,不能精确计算一个事件对他整个一生所具有的重大意义,此时此地,知识的缺乏就尤其显得严重。甚至从旧我向新我的转变也不能突然地使得这一认识明朗化。甚至在他改宗之后,他传记中的很大一部分仍是模糊不清的,例如从想在上帝那里了解他的洗礼推迟这一事实所

---

① 斯塔罗宾斯基《让·雅克·卢梭,其透明性与障碍》,第 236 页。——原注

具有意义的那一时刻(I. 11),由于只有上帝才能看到并看穿人类的灵魂及人类的行为与渴望,所以正如帕斯卡(Pascal)责备蒙田所说的:"纯粹是一种空幻"。所有这一切使这位基督徒在忏悔了他自己有罪的往昔之后对自己陷于沉默并赞扬上帝深不可测的赐予中表现的仁爱与公正。

因此,这位基督徒忏悔的整个倒置无论在哪里,都不会比卢梭向他的明智读者献出的文学性自我暴露作品所做出的富于激动性的姿态显露得更加醒目。卢梭说,"不管世界末日的喇叭什么时候吹响,我都敢于握着这本书站到至高无上的审判者面前,我会果敢地说:'这就是我所做过的,我所想过的,我过去的为人。善与恶我都胸怀坦荡地披露,我把内心深处的自我暴露无遗,正像万能的上帝——您所看到的一样。'"(第 3 页)《忏悔录》的出名正像其名誉不佳一样。这本书开篇伊始就使人想起来却同时又屏除了奥古斯丁整个构思及其形而上学的前提。这位开明者这样做的目的是为了使他进入思想成年显得合理可信,并为了在眼前(*ad oculos*)陈列自称已经成熟自足所必须炫示的一切。这里,感情同记忆的统一体作为真相的新的陈列场所,使得兼示善与恶的自我画像表现得直观明显,而且使得他自我的整个历史了解变得真实可信,通过自我所创造所思考及身体力行的一切了解这一本身的自律性自我,用撰写自我历史的方式,用自我拯救的历史,解决了自我拯救及公正无咎的问题。于是,卢梭就以多种方式"篡夺"了上帝无所不知的这一神圣属性,原因是以往的信念是:上帝把了解认识善与恶的能力只留于自身,另有上帝才能用他自己的公正为人心的行为与渴望做出判定;而且不必等待时间结束,而是随时宣布他的判决。

"很少有人会比我做的坏事还坏,没有谁像我就要谈论我自己这样谈论他自己的为人"这一文学性的自我暴露在毫无保留

和"和盘托出"方面同奥古斯丁这位基督徒的忏悔可以媲美,而且使读者不能不去听一听他可能不愿听的事情(I,21)。但是,读者自己就会对卢梭是犯罪还是无辜做出判定。

虽说他必须把他的判定暂时搁置起来,直到他了解整个过程及整个真相为止(I,175),但对于卢梭来讲,他的生活经历的真相在每个时刻都是明显而又完整的。让他们什么时候喜欢就什么时候呼唤他做出判决吧。卢梭用他的"关于他的一生"去吁求宣告他无罪的判决是对圣经中做"最后判决"的具反讽意味的倒置。因为从现在开始,读者作为全部人类的代表〔"我同胞的无数主人"(第三页)〕将成为至高无上的裁判者。而上帝则被派到见证人的位置上去了:"我已把内心深处的自我暴露无遗,正像……上帝您所看到的一样。"在卢梭这种启示录式的场景中,其所有地方都被重新措置了:在奥古斯丁让他的"过失与善行的忏悔"做见证的社会公民,在卢梭的《忏悔录》中却上升到最高判决人的位置上去了;而万能的上帝和造物主却沦为人类法庭中的见证人的地位;原来保存在上帝宝座边上关于人类的总账簿,因为有了卢梭的总账簿,便成了可有可无的东西①。卢梭期望呼吁全人类的团结而不是期望仁慈大赦来宣判他无罪。卢梭的自我判决把人类吸引到他的审判中,从而使人类可以成为自己的判决人,并在这一个可供作为范例的情况下坐在审判人的位置上判决人类悬而未定的问题。

---

① 就启示录而论,本书审判场所的更换,是意义重大的。当总账簿在启示录文学中被描绘为记载人类罪行的黑书,保存在上帝宝座之侧,并将要在集合在一起的人类面前打开时,卢梭却为自己的一生写下了这本书并且用如下的骄傲的字句把他的书带到了法庭之上:"这就是我所做、所想、所身体力行的一切"——选自 H·伯拉门伯格:Sakularisierung und Selbstbehauptung,法兰克福,1974 年版,第 128 页。——原注

在随后的一部伟大自传中，你找不到卢梭的道德法庭的半点痕迹了：歌德的《诗与真》把自传从所有道德悬案中分离开来，并把他的自我暴露于一个新的原则之下——这一原则使他能把历史及社会的世界看作用于教育绝无仅有个性的物质和储备。甚至在自传史的这一步上，奥古斯丁的对立可以通过上帝自身的属性识别出来，而这一点，卢梭挡住审美自律门槛的这一侧，还没有接触过："有什么人可以成为自己的造物主吗？"（I，6）——由于只有上帝作为众生的造物主才可以被认为是他自己的起源，奥古斯丁问的问题极为荒唐，以至成为这一问题自身的否定。但这一问题的提出就像一个天才，它可以像上帝一样，在这一过程中，用这种疑问自己进行创造或把生活本身变作艺术品。虽说这一公式可以更适用于 19 世纪审美教育的单向发展，而不是适用于诗与真，但歌德的自传却表明个人的审美自律应当支付什么代价。因为把卢梭的道德法庭从自我画像中省略掉牵涉到一种含蓄的审美化，正像歌德关于魔鬼的冥想所表现的那样。

如果神秘的力量不同世界的道德威力相反，那么它也往往成为它的阻碍，歌德在世界史的这一伟大舞台上，而且在舞台的演员之一中看到这一神秘威力的表现。这一种神秘力量似乎也在"我自己生活的渺小"中操纵了它的意愿，尽管它是有益的激励而不是什么引起恐惧的魔鬼似的力量设想出的那种神秘的赐予。正是从这种神秘的赐予中，他生活中偶然的并且是不足的因素得以出现。这一魔鬼似的力量似乎同下面的事实有关：发生在他身上的一切最终都会变为善。这就为他自己的自我挽救之路证实了那一狂暴的、惊人的格言——歌德正是用这一格言为自我的审美感受重提神圣的属性："没有谁应当反对上帝除非他自己是上帝。"

启发性的批判还是拯救性的批判[①]

哈贝马斯　著
邓晓芒　译

即使在通常的意义上，本雅明也是重要的：他是当代思想界的分界点。自从本雅明的《文集》出版以来，当它在联邦德国发生短暂的、几乎是火山爆发式的影响期间，各条阵线都是按本雅明的传记来描画的。叔莱姆、阿多尔诺、布莱希特的地位，甚至年轻人对教育改革家古斯塔夫·维内肯的追随，以及后来向超现实主义者们的接近，都是联系着本雅明的生平而得到确定的。最平易近人的良师益友叔莱姆，今天已变成对本雅明的浸透着犹太神秘主义的领域作不容争辩的、冷傲而决不退让的辩护的叔莱姆了。阿多尔诺身兼继承人、批判的伙伴和开拓者，不仅掀起了在本雅明死后重新接受本雅明的第一阵浪潮，而且还刷新了它。在彼得·松迪去世以后（他要在的话，肯定会同意我这里的观点），阿多尔诺的地位首先是被本雅明的出版人蒂德曼和施韦彭霍伊泽所发现的。不得不把本雅明看作某种现实性原则的布莱希特，则把本雅明推进到与风格和思想上的神秘主义相决

---

① 译自 J. Habermas：*Politik, Kunst, Religion: Essays über zeitgenössische Philosophen*, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1982。

裂。从这一结果中，马克思主义艺术理论家如 H·布伦讷、列登和沙朗，今天可以把本雅明的晚期著作毫不迟疑地纳入阶级斗争的观点。古斯塔夫·维内肯标志着持续的内在联系和促进，他的模式曾被自由学社中的积极分子本雅明在学生时代所抛弃。本雅明这种年轻时代的保守性，今天在企图反对马克思主义和犹太复国主义同道们的意识形态要求，以保护易受诱惑和伤害的美学家、收藏家兼私人学者本雅明的汉娜·阿伦特那里，找到了一位聪明而好斗的辩护士。本雅明最后向超现实主义接近，是随着以大学生骚动保持其冲力的两次接受本雅明的浪潮而重新被意识到的，这一点又由博勒尔和比格尔的研究得到了证明。在这些阵线之间产生出一个本雅明的语言学，它以学究气的态度对待它的对象，并值得钦佩地向那种轻率从事的人指出，这不再是一个让人肆无忌惮的领域了。对待事情的这种学究态度，也许对几乎使本雅明的形象分崩离析的派别之争提出了某种校正，但决不是某种选择。这并没有涵盖对本雅明的各种相互冲突的解释。这倒不是像阿多尔诺说的那样，仅仅是本雅明为促使他的朋友们相互隔阂而造成的那种故弄玄虚，即唯愿超现实主义的争论成为可行的，例如设想看到叔莱姆、阿多尔诺、布莱希特聚集在一张圆桌边，布雷顿或阿拉贡蹲在桌子底下，维内肯站在桌旁，在进行平心静气的学术讨论，比如说争论“乌托邦精神”，甚至争论“作为心灵的敌人的精神”。本雅明的精神活动带有如此之多的超现实色彩，人们本不该强使它接受不适当的硬性要求。本雅明把那些相互追求的动机结合在一起，却没有使它们最终统一起来。假使他把它们统一起来了的话，那么有多少要素，就会有多少统一体；在这些要素中，那穷根究底而饶有兴趣的目光穿透表层，一直深入到还在生长出岩石的地方。本雅明属于那种并非高瞻远瞩的作家，他们的作品被

置于某种相互矛盾的作用过程中,我们总是只抓住他们在历史的瞬间进行思想统治的昙花一现的现实意义。什么是现实意义,本雅明习惯于按照犹太教圣法经传来加以解释,据此,“天使在每一个新的瞬间都(被)创造出无数的队列,以便他们在上帝面前唱完赞美歌之后,停顿下来并消逝于虚无。”①

我想从本雅明有一次反对将文化中加以规范的一条原理出发:“它(文化史)的确增添了压在人类肩上的财富重担,但它并没有给与人类摆脱这一重担、从而将文化史掌握在手中的力量。”②正是在这里,本雅明看到了批判的任务。他并不是在历史地看待积累下来的文化财富的观点下,来考察那既文明又野蛮的历史资料,而是站在批判的立场上,如他自己生硬地表述的,立足于把文化分解为“能成为人类占有对象的财富”这种立场上。不过,他没有谈“文化的扬弃”。

一

赫伯特·马尔库塞 1937 年在一篇谈文化的肯定特性的文章中说到过文化的扬弃。③ 在古典资产阶级艺术方面,他论述了独立地、即超然于资产阶级竞争和社会劳动之外而确立起来的美的假象世界的双重性。这种独立性是虚假的,因为艺术只有在虚构的领域才可以适用于个体对幸福的追求,并掩盖日常现实的不幸;同时这种艺术的独立性也有某种真实的东西,因为美的理想表达了对一个更幸福的生活,对在日常生活中被束缚着的人性、友善和互助的渴望,并以此超越于现存事物之上:“肯

① 《选集》第 2 卷,法兰克福,1966 年,第 374 页。——原注
② 《选集》第 2 卷,法兰克福,1966 年,第 312 页。——原注
③ 《文化与社会》,第 2 卷。法兰克福,1965 年,第 56—101 页。——原注

定的文化是历史的形式，它保存着超出有限的物质再生产之上的人类需要。在这一点上，正如它适合于历史形式所从属的社会现实性的形式一样，它也适合于历史的形式：正义在它这一边。它虽然减轻了'外部环境'在'规定人'这方面的责任，——这样它就巩固着这个环境的非正义性，但它也用一个现代环境所放弃了的更好秩序的图景来指责这些环境。"对于这种艺术，马尔库塞使意识形态的要求发生作用，即要求资产阶级理想所表述的、但却保持在美的假象领域中的真理得到兑现，也就是说，使一个与现实性相脱离的艺术领域被取消。

如果美的假象是一个使资产阶级社会得以表达自身理想、但也掩盖资产阶级社会的摇摇欲坠的手段，那么艺术的意识形态批判就导致扬弃独立的艺术，导致把一般文化归结到物质生活过程中去的要求。资产阶级生活环境的革命化意味着文化的扬弃："只要文化构成了可以实现但事实上又没有实现的人类渴望和冲动，那么它就会失去它的对象，……美如果不再体现为现实的假象，而要去表达现实和对现实的欢乐，它就会找到某种另外的体现。"

马尔库塞当时目击了法西斯的群众艺术，他是能够不受某种扬弃文化的虚假可能性的欺骗的。与此相对立，他提出了另外一种艺术政治化，30 年后这种政治化在巴黎大学生用鲜花装饰的街垒上，似乎突然得到了具体形象的表现。马尔库塞在论解放的文章中把年轻人骚动的超现实主义实践解释为文化的扬弃，它使艺术介入了生活。

在马尔库塞论文化肯定性的文章发表前一年，在同一份社会研究杂会上，本雅明发表了论文《论技术复制时代的艺术品》。这看起来好像是这样，似乎马尔库塞只不过把本雅明的更精细的观察带进了意识形态批判的概念中。主题也是独立艺术的扬

弃。美的世俗作用是文艺复兴时代才形成起来的,在 300 年中一直有效。艺术独立性的假象按艺术脱离其宗教仪式基础的程度而淡化。本雅明证明了他的这个命题:借助于艺术品的情况和某种接受方式的改变,"艺术从'美的假象'的领域里逃脱出来了。"

随着这种魔法(Aura)的被粉碎,艺术品最内在的象征结构发生了偏移,使脱离物质生活过程并与这个过程相对立的那个领域瓦解了。艺术品引入了对强制的真实性和不可置疑性的自相矛盾的要求。这既牺牲了历史的证据,同时也放弃了对艺术观赏者的宗教仪式的效果。1927 年本雅明就已在笔记中写道:"我们称之为艺术的东西是在距身体两米之外才开始的。"①那陈腐的艺术品是根据其宗教仪式的价值而获得陈列价值的。

与艺术品的改变了的结构相适应,艺术品的感知和接受有一个改变了的机制。独立艺术的目的是个人的艺术享受,而在艺术的魔法被取消后,目的却是群众的接受。与个别进行艺术观赏的个体的凝神观照相对立,本雅明提出了在集体中激昂亢奋的扩散:"在资产阶级的堕落中曾成为一种反社会派头的专注沉吟,面对着向一种社会性风气的转向。"②在集体的接受性中,本雅明还看到了某种既有启发性,又是批判性的艺术享受。

我认为可以从这些不很连贯的表述中引申出某种接受方式的概念,这个概念本雅明是从一位电影观众在松弛下来但却镇定自如的时候所作的反应中获得的:"可以比较一下用来放电影的亚麻布银幕和用来画油画的亚麻布。后者把观赏者引向凝神观照,他在它面前放任自己的联想活动。在银幕面前他却不能

---

① 《选集》第 2 卷,第 160 页。——原注

② 《选集》第 1 卷,第 171 页。——原注

这样……事实上，观赏(电影)画面的人其联想过程马上就被画面的改变所打断。电影的震撼作用(Chokwirkung)就是基于这一点。正如任何震撼作用一样，它要通过加强镇定力才能承受。电影按照其技术结构，把在达达主义画派那里仿佛还是包藏于精神的震撼作用之中的肉体的震撼作用从这个包袱里解放出来了。"①脱除了假相的艺术品在震撼人心的隐秘效果中，把那些一直关闭在神秘风格之中的感受解放出来。在冷静地领会这些震撼人心的东西时，本雅明着眼于通俗地解释那种宗教仪式的魔力，这种魔力是资产阶级文化按照其肯定性而加诸孤独的观赏者的。

本雅明把艺术功能的转化理解为艺术的政治化，这种转化是从艺术品离开依附于祭仪的存在而独立的那一瞬间产生出来的："将艺术立足于祭仪之上的观点让位于使艺术立足于另一种现实、即立足于政治的观点。"②当然，本雅明和马尔库塞一样，在目击了伴随着对政治性艺术的要求而出现的法西斯的群众艺术时，看到了对独立艺术的某种虚假扬弃的危险。纳粹的这种宣传艺术虽然执行着肃清作为独立领域的艺术的任务，但是在这种艺术政治化的后面，它事实上是为赤裸裸的政治暴力美学化而服务的。它用巧妙的手法所制造出来的宗教崇拜价值，补偿了被粉碎的资产阶级艺术的宗教崇拜价值，宗教仪式的魔力只是为了得到全面更新才被打破的：群众的接受变成了群众的狂热。

表面上看，马尔库塞一年之后作为出发点的文化的意识形态批判概念，是本雅明的艺术理论的展开。但这种类比是骗人

---

① 《选集》第1卷，171、156页。——原注

② 《选集》第1卷，171、156页。——原注

的。我可以指出四个本质上的区别:

(1)马尔库塞肯定理想和现实的矛盾,因此是用意识形态批判的态度来对待资产阶级艺术的标准形态的。从这个批判中,独立艺术的扬弃只是作为思维的结论而产生出来的。与此相反,本雅明并没有提出批判性的研究来反对一个其实质尚未受到触动的文化,毋宁说,他记录了资产阶级艺术用来建立其独立性的那个魔法的实际解体过程,他的态度是描述性的。他观察着艺术功能的转化,而这是马尔库塞在生活环境革命化的时刻才推测到的。

(2)因此,引人注目的是,正如一般理想主义美学一样,马尔库塞局限于甚至在资产阶级意识中也被奉为古典的那些时期。他据以辨别方向的,是从显现出本质的象征上所获得的艺术美的概念。那些古典的艺术品(在文学中特别是小说和市民悲剧),正如政治哲学领域中的理性的自然法一样,只是由于它们的肯定的性质,才适合于作为意识形态批判的对象。但本雅明的兴趣却在艺术的非肯定的形式。在对巴罗克式悲剧的研究中,他从寓意性的东西里,获得了一个与起粉饰作用的艺术的个别完整性恰相对照的概念。那表达着悲苦、压抑、对不和谐的和颠倒的东西的否定感受的寓意,与那种积极地虚构和约诺幸福、自由、和谐与满足的象征艺术相冲突。如果说象征艺术需要由意识形态批判来揭露和战胜的话,那么寓意本身就是批判,或不如说指引着批判:"持久不变的是寓意性指示的不寻常的细节,即盘踞在深思熟虑的废墟中的一个知识对象。作品的败坏就是批判,这种作品的本质比任何其他作品都更支持这一点。"①

(3)在这种关系中值得进一步加以注意的是,马尔库塞放

---

① 本雅明《德国悲剧的起源》,法兰克福,1963年版,第202页。——原注

过了资产阶级艺术对意识形态批判的直接行动转向回避的先锋派态度，而本雅明则在现代派的历史上证实了独立艺术的扬弃过程。本雅明把大城市群众的出现看作是一个“重新产生出对待艺术品的一切习惯态度”的温床，恰恰是在那些显得对这一现象固执地不加理睬的作品中，他揭示出和这一现象的联系：“群众在波德莱尔心目中是这样的，即在他那里去寻找对他们的描写是白费力气的。”本雅明追随着现代派的足迹，因为这些足迹导向把“诗的王国从内部炸毁”的地方。对独立艺术被扬弃的不可避免性的洞察，是在把先锋派艺术由于转化为资产阶级艺术而从自身放弃掉的东西重建起来时产生的。

（4）最后，与马尔库塞的一个根本性的区别在于，本雅明把独立艺术的消解理解为在复制技术中的某种革命的结果。在比较绘画和照相的作用时，本雅明用典型事例说明与 19 世纪俱来的新的技术成就，它们与传统的铸字、印版和木刻、铜蚀和石印的印刷工艺相对立，体现了一个也许可以和书籍印刷的发明相比拟的新阶段。本雅明在他的时代可以在留声机、电影和收音机上看到一个为电子通讯媒介进一步促进了的发展。复制技术侵入到艺术品的内在结构中来。作品一方面损失了时空的特殊性，另方面获得了记录的真实可靠性。暂时性和可重复性的时间结构代替了对于独立艺术是典型的那种唯一性、持续性的时间结构，它破坏着“对一件陌生事件一次性显现”的魔法，而使“对世界上同类事情的感觉”敏锐起来。同时，由于在有选择性的感官和对象之间推移的技术媒介精确而真实地描摹出那个对象，那些脱除了魔法的事物就更接近于群众了。当然，事情的可信性要求在结构上插入真实模仿的媒介，也就要求着蒙太奇的文字解说（在电影胶片上注上文字）。

二

正如上述区别所表明的，本雅明不让自己受某种艺术的意识形态批判概念引导。他的独立艺术的消解与马尔库塞对文化扬弃的研究在意义上有所不同。当马尔库塞把理想和现实对立起来，把为资产阶级现实作辩护，但同时又违心地揭露这个现实的资产阶级艺术的无意识内容提到意识中来时，本雅明的分析则放弃了自我反思的形式；当马尔库塞企图通过对一个客观现象作分析性的肢解，而准备改变那揭去了面纱的物质生活条件，并导致扬弃那巩固这个生活条件的文化时，本雅明却不把自己的任务视为抨击那已被看作是消解了的艺术，他的艺术批评对其对象持保守态度，不论涉及到巴罗克式的悲剧还是歌德的《亲和力》，波德莱尔的《恶之花》还是20年代初的苏俄电影，都是一样。批判虽然以“败坏作品”为目的，但却仅仅是在把值得认识的东西从美的媒介转移到真的媒介中来以拯救艺术品时，才谋杀了艺术品的。

本雅明所特有的历史观对这种拯救的冲动作了解释。在历史中有一个神秘的原因在这样进行着统治：“有一种神秘的契约(存在于)过去的世代和我们这一代之间……有一种微弱的弥赛亚的力量伴随着我们及我们以前的各代人。过去的时代向这种力量提出过要求”①，只有对需要拯救的过去作永远更新的历史考察这种批判的努力，才能满足这个要求。而这种努力在极端的意义上是保守的，“因为这是过去时代的一个不可回复的形象，它威胁着一切时代，如果不在这个形象里显露自己的意义就

① 《历史哲学问题》，《选集》第1卷，第269页。——原注

会消失。”[①]如果不满足这个要求，那么危险就“既威胁传统的存在，又威胁传统的接受者。”

在本雅明看来，历史的连续性存在于不可忍受的东西的持续之中；进步是灾难的永恒的重复：“进步的概念必须以灾难的观念为基础”，本雅明在一个关于波德莱尔作品的草稿中写道，“‘事情这样进行下去’，这就是灾难。”所以，拯救必须以“灾难中的一个小小的跳跃”[②]为根据。

一个时间停顿，趋向静止的现在概念是本雅明最老的见解之一。在他逝世前不久，其历史哲学议题中的核心原理是：“历史不是由均匀而空虚的时间、而是由充满‘现时’的时间造成的轨迹所建立的对象。所以对罗伯斯庇尔来说，古罗马是一个由现时所充满的过去，这个过去是他从历史的延续性之中开发出来的。”[③]最早的论文之一《论大学生生活》是从同一个思想开始的：“有这样一种历史观，它在对时间无限性的信念中，仅仅把人类的速度与在进步轨道上或快或慢地驶过的诸阶段加以区别……反之，下述观点则针对着一种确定的状态，它作为一个焦点，在其中凝聚着历史，正如历来在思想家的空中楼阁里凝聚着历史一样。最终状态的那些因素不是作为无定形的进步倾向而摆在光天化日之下，而是作为被损害，被诅咒和被嘲笑的事物和思想被埋藏在每个现代之中。”[④]

的确，自从那本论悲剧的书提出了这种思想原则以来，对拯救式地介入过去时代的解释就发生了偏转。由于被拯救的现象来源于产生和消灭，回顾性的目光在当时就应当把这现象纳入

---

① 《历史哲学问题》，《选集》第1卷，第270页。——原注
② 《选集》第1卷，第260页。——原注
③ 《选集》第1卷，第260页；第9页。——原注
④ 《德国悲剧的起源》第28—33页。——原注

观念世界的禁苑:原始事件在踏入这个永恒的领域时,像脱去一件自然历史的外衣一样,脱去了事实上形成的前前后后的历史①。这种自然历史和永恒性的状态在后来就屈服于历史的和现时的状态了,对事件的弥赛亚式的静观态度占据了事件来源的地位。但敌人仍然是同一个,即神秘命运的统治,当缺乏拯救性的批判从而被遗忘占据了位置时,这个敌人就使死亡和生命都受到威胁。神话描画出在美好公正的生活规定面前毫无希望的堕落了的人类,他们被驱逐到复制单调陈旧的生活的循环圈中②。神秘的命运永远只能在一个衰颓的时刻才被静观地对待。那些在这种时刻为了现时的重要性而从命运、从空虚时间的延续性那里夺取来的感受的断片,构成着被损害的传统的存在。艺术史也属于此列。蒂德曼从著作摘要中引了这样一句话:"在每部真实的艺术作品中都有这样的地方,在这里一个设身处地的人所感到的清爽就像吹来一阵黎明前的风一样。从这里就得出:那常常被看作是进步的各方面折光的艺术,是可以服务于进步的真正规定的。进步并不在时间进程的连续性中,而存在于对时间进程的日常干扰中,在那里,真正新的东西才第一次可以用早晨的清新头脑来感受到。"③

与此有关的,还有仅仅阐明了一些片断的本雅明有关现代派史前史的计划。他把波德莱尔作为中心,因为后者发表了《在永远重复中的新鲜和在新鲜中的永远重复》这首诗。

本雅明的批判在那些把自己理解和误解为进步的急进向前的陈旧化过程中,揭示出与太古时代的巧合。这个批判在被生

① 在这种意义上,那些被阐明的科学如系统论和行为科学的心理学构想出作为"神话性"生物的人。——原注

② 《选集》第1卷,第260页;第9页,——原注

③ 蒂德曼:《瓦尔特·本雅明哲学研究》,法兰克福,1965,第103页。——原注

产力所促进了的生活方式现代化中，辨别出在资本主义之下仍然贯彻着的神秘的强制性的重复，——在新鲜中的永远重复。但由于批判做到了这一点，并把这与意识形态批判区别开来，这个批判就把目的放在拯救一个用现时所充实起来的过去之上。它考查了这样一些时机，在其中艺术家的敏感性阻挡了打扮成进步模样的命运，并把在辩证的图像(dialektisches Bild)中感受到的乌托邦译成密码。——在永远重复中的新鲜。现代派向史前史的这种回转在本雅明那里的含义是模棱两可的。神话恰好和那些只能从神话中猜出来的图像的含义一样，都是史前的。这些图像为了使自己作为真正进步的传统保存下来，就必须在另一个仿佛是预料中的现代得到批判的更新，并变得“易读”①。按照本雅明的反进化论的历史观，现时是横亘在自然历史的连续性中的。这个历史观并不完全无视人类解放中的进步，但却怀着深切的悲观主义来看待这样一种可能性，即把对永远重复性的逐步的、不知不觉的破坏结合为一个传统，而不被渐渐遗忘掉。

此外，本雅明无疑知道在直线式进步中冲破自然历史循环，但却危及传统立场的那种连续性。这是连续地解除魔力。本雅明把魔法的丧失看作最后一个解除魔力的阶段：“正如在原始时代，艺术品通过建立在宗教仪式作用上的绝对重要性而首先成为巫术的道具，人们在某种程度上是后来才把这道具看作艺术品的；同样，今天的艺术品是通过建立在陈列价值上的绝对重要性，而成为某种带有全新作用的构成物的，在这些全新作用的衬

① “而且，这种可读性的完成是在它们(在辩证的图像)内部的一个批判的确定点。每个现代都是由那样一种与现代同步的辩证图像所确定的：每个现在都是一个规定为可认识的现在，在其中，真实性被时间填充到几乎要炸裂的程度。”引自蒂德曼：《瓦尔特·本雅明哲学研究》，第310页。——译注

托下,我们所意识到的艺术家的作用也许会在后来被看作一种附带的作用。"[1]本雅明并没有解释艺术的这种非仪式化,人们也许必须把它看作那个世界历史的理性化过程的一部分,这个过程是由社会生活方式中生产力的发展所推动的生产方式的变革而造成的。甚至马克斯·韦伯也使用了"解除魔力"这一术语。只有在经济政治体系随着资产阶级社会的产生而与文化体系的联系松弛起来的范围内,只有在被公平交易的基本意识形态所肢解了的世界观把各门艺术从仪式的实用关系中释放出来时,独立艺术才确立起来。艺术为了17、18世纪在读物、剧院、艺术馆和音乐会中形成起来的资产阶级大众的私人欣赏而解放出来,这首先归功于商品性。艺术的独立性所依赖的这同一个过程的继续也导致了这个独立性的瓦解。在19世纪就已经显示出,资产阶级私人观众已脱离了劳动群众的大城市集体。因此本雅明 par excellence(尤其)集中注意于大城市巴黎和群众艺术的现象,因为——本雅明这样来结束上面引用过的那段关于艺术的非仪式化的话:"可以肯定的是,在现代,照相以致电影提供了这种认识最有用的理由。"

三

阿多尔诺从来没有像在这个地方那样与本雅明发生如此激烈的冲突。阿多尔诺把随着先进的复制技术而产生出来的群众艺术看作艺术的堕落。那首先使资产阶级艺术的独立性成为可能的市场,使渗透在艺术品本身的毛孔中,并把某个消费者的欣赏模式和艺术的商品性一起强加于观赏者的文化工业产生出

---

① 《选集》第1卷,第157页。——原注

来。阿多尔诺首先是在1938年，在他的《论音乐中的拜物教和听觉的退化》一文中，以爵士乐为例展开这一批判的。阿多尔诺把自那以来在各种各样的对象上贯彻着的这一批判，在不受注意的有关美学理论的那一卷里作了概括①，它冠以"艺术的非艺术化"的标题，并总结道："在刺激着文化主顾们，使之为人们把艺术品看作某种更好的东西而恼怒的那个艺术品的独立性中，除了商品的拜物教性质之外，什么也没有剩下来……艺术品被作为主观构思的*tabula rasa*（白板）来加以评定。艺术品的极端非艺术化在于，它既成为许多事物中的一个事物，又成为观赏者心理学上的承载物。物态化的艺术品不再表达的东西，观赏者用他自己从艺术品中听出的规范化了的回声来补充。文化工业推动着这种机械论并剥削着这种机械。"②

被纳入对文化工业的批判中去的历史感受，既不是对艺术、宗教、哲学的衰亡史感到失望，更不是对扬弃它们的历史漫画感到失望。如果可以作一个粗略的提示的话，资产阶级文化的状况在其古典的展开时期所表现出的特征，是传统主义世界观的瓦解，这一方面是宗教在私人化的信教权领域中的退却，然后是用新物理学把经验主义和理性主义的哲学结合起来，最后是一个独立形成的艺术，它对资产阶级理性主义化所牺牲的东西采取补充的、收容式的态度。艺术保留着在资产阶级社会的物质生活过程中仿佛成了非法的那些需要的满足，哪怕只是在仪式上的满足。我是指和自然、不管是和外部自然还是和自己的身体进行模拟交往的需要，对相互一致的共同生活的需要，总之，是对摆脱了理性目的的绝对命令、放任想象于游戏空间有如行

---

① 《文集》第7卷，法兰克福，1970。——原注

② 《文集》第7卷，法兰克福，1970。第33页。——原注

为的自发性一样的那种交往的幸福感受的需要。资产阶级文化的这种状况决不是稳固不变的,它像自由主义本身一样,几乎可说是只延续了一段时期,便被启蒙运动的辩证法(或不如说被其不可抗拒的承载物资本主义)所吞噬。

黑格尔已经在他的美学讲演录中预告了艺术魔法的衰亡。由于他把艺术和宗教理解为哲学绝对精神的自由思维所通过的绝对知识的局限形式,他使一个立即就超出了黑格尔逻辑学界限之外的“扬弃’的辩证法运动起来。黑格尔的学生们先是对于宗教、尔后是对于哲学进行了尘世的批判,以便最终可以给哲学的扬弃和哲学在政治权力的扬弃中的实现确定一个时刻:这就是马克思的意识形态批判诞生的时刻。在黑格尔的体系中还是掩蔽着的东西现在显露出来了,这就是绝对精神所构成的艺术所占有的特殊地位,它不像主观化的宗教和科学主义的哲学那样为经济和政治体制承担任务,而是把在“需求的体制”中,也就是在资产阶级社会体制中得不到满足的多余需求收容进来。因此,唯有艺术领域一直没有受到意识形态的批判,直到本世纪为止。当最后艺术也被意识形态的批判所吞噬时,宗教和哲学的漫画式的扬弃已经出现了。

宗教在今天连私人的事情也不是,但在群众的无神论中甚至传统的乌托邦内容也不复存在了。哲学被脱去了其形而上学要求的外衣,但在占统治地位的科学主义中,丑恶现实必须在其面前为自己辩护的体系也被粉碎了。当此之际,某种知识的“扬弃”已在敲门了,它虽然破坏着独立性的假象,但与其说是为了逃脱推理的控制,不如说是为了避免将出自天然兴趣的科学体系加以某种实用化。甚至阿多尔诺对艺术的假扬弃的批判也与上述情况有关,这种假扬弃虽然破坏了魔法,但连同艺术品的某种体面的结构一起把它的真实性要求也扫除了。

对不论是宗教的、哲学的还是艺术的假扬弃的失望，可以唤起对独断的反动，而不是对踌躇不决的反动。这表现在人们宁可对绝对精神的现实形成抱完全猜疑的态度，也不同意取消它们。与此相连的是为了暗中拯救真实性因素而作某种选择，这一点把阿多尔诺与本雅明区别开来了。后者立足于，要么为了弥赛亚立场而公开拯救真实性因素，要么根本不加拯救。阿多尔诺与本雅明一样（即使不是以同样的方式）立足于无神论立场，提出作为坚定的批判思想的催化剂的乌托邦内容，以与宗教的假扬弃相对立，但他恰好不采取普及性的通俗启示的形式；阿多尔诺与本雅明一样反实证主义地提出了以某种方式自满自足的批判之中的超验冲动，以与哲学的假扬弃相对立，但他恰好不为实证科学在科学的自我反思形式下的普及化而去探究实证科学；阿多尔诺把卡夫卡、舍恩贝格这些封闭式的现代派与独立艺术的假扬弃相对立，但他正好不把揭示了封闭于魔法之中的感受的群众艺术和这种假扬弃相对立。在读了这篇论艺术品的文章的原稿之后，阿多尔诺反驳本雅明："独立艺术本身的中心不该放在神话方面，……神话作品即使也是辩证的，它却并不存在于独立的艺术品本身那里，它忽略了在我们的音乐感受中明白如昼的经验：正是遵守着独立艺术的技术法则所产生的外在必然性在改变这个作品，并代替着禁忌和偶像崇拜，而使它在作者那里接近于自由状态，有意识的制作状态。"[①]在魔法消散之后，只有群众不可接受的形式主义艺术，在和把市场需求与消费者的欣赏都加以同化的那个强制性相抗衡。

阿多尔诺奉行一种冬眠策略，其弱点显然在于它的防御性。

---

① 1936年3月18日的一封信，载阿多尔诺：《论瓦尔特·本雅明》，法兰克福，1970，第127页。——原注

可以很方便地用文学和音乐中的例子来证明阿多尔诺的观点,只要文学和音乐仍然依附于那些规定着单篇读物和凝神的听觉、因而规定着资产阶级正统的个体化道路的复制技术。相反,在那些被集体所接受的艺术——建筑、戏剧、绘画——中,同样也在那些开始依赖于电子手段的流行文学和流行音乐中,显示出一种发展,它越过单纯的文化工业而指向前方,而又并不使本雅明对某种普及化的通俗启示所抱的希望更加不容置疑地落空。

不过,即使在本雅明那里,艺术的非仪式化的意义也仍然是含糊的。这就是说,本雅明好像在担心解放尚未到来神话就会消亡,因而神话似乎最终必须承认失败。然而神话还是可以把它移植进传统之中的内容保留下来,以便在失败中仍然得到凯旋。传统唯一能向神话的最核心部分夺取过来的那些图像,在神话穿上了进步的外衣之后,面临着跌落尘寰、并对于拯救的批判来说永远丢失掉的危险。盘踞在现代派中、表达为实证主义的进步信念的神话,是本雅明用全部拯救的激情来加以反对的敌人。非仪式化远不能成为解放的保证,它带来了丧失某种特殊感受的危险。

四

本雅明对艺术魔法的丧失始终采取矛盾态度。[①] 即是说,在艺术品的魔法中包含着对一个过去了的现时要求刷新的历史感受;而魔法的非辩证的瓦解又似乎是那种感受的丧失。还是在大学生本雅明指望拟定未来哲学纲要的时代,某种未经歪曲

---

① 在瞬息即逝地表达人类精神时,艺术魔法从早期摄影术中最后一次显出它的作用。这就是构成这些照片的充满忧伤而无可比拟的美的东西。

的感受概念就已经摆在思考的中心了。本雅明当时反驳那种“把意义简化到几乎是零点或最小量的感受”，也就是反对对物理客体的经验。康德曾示范性地用这种经验为分析可能经验的条件这一尝试指示了方向。相反，本雅明则为原始民族、狂人、预言家和艺术家的更为复杂多样的感受方式辩护。当时他还指望形而上学重新制造出一个经验感受的封闭体系。后来他指望艺术批评完成这个任务，这个批评应该把美转入到真的媒介中来，在这里，“真不是揭露并消灭秘密，而是启示和适合于秘密。”[①]作为必不可少的掩蔽的美的假象，其地位最后被魔法的概念所占领，魔法由其解体而启示出复杂多样的感受的秘密：“对魔法的感受立足于传达某种在人类社会中流行的对无生物或自然界与人的关系的反应形式。有名望的人或自以为有名望的人开拓着视野。感受到某个现象的假象就是把开拓视野的能力授予这个现象。[②]

魔法的现象只能在自我对其对立面、即过去的自我的内在主观态度中出现。在自然被“授予”，因而打开了人的眼界的地方，对象就化为一个对话者。自然万有的生气勃勃就是巫术式的宇宙图景的象征，在这种宇宙图景中，在受我们操作所支配的客观化的领域与我们相互交往的那个主观化王国之间，分离尚未产生。相反，根据类比和类似，世界被有机化了。图腾崇拜的分类为此提供了一个例子。对这种呼应(Korrespondenz)的知觉在主观中所留下的痕迹之一就是联觉的联想。

在魔法的现象上，本雅明特别发挥了某种感受概念，这种感受是只要对幸福的弥赛亚式的许诺一旦能够兑现，就要求批判

① 《德国悲剧的起源》，第 12 页。——原注
② 《查理·波德莱尔》，法兰克福，1969，第 157 页。——原注

地证明和实现的;但另一方面他又对魔法的丧失抱肯定态度。这种模棱两可还表现在,本雅明在独立艺术上所强调的那些成就正好也突出了非仪式化的艺术品。甚至完全脱除了宗教仪式外衣的艺术,如超现实主义的艺术(其代表人物重新接受了波德莱尔的“呼应”概念),也有像独立艺术一样的目的,即把重新发现的呼应之网中的对象作为令人喜悦的对话者来感受:“呼应体现出这样一个倾向,即把艺术对象作为一个可以精确模仿、但却因而使人目瞪口呆的对象来发现。如果人们试图在语言本身的材料中来重现出这种目瞪口呆的心情,那么就会把美看作在类似性状态中的感受对象了。”[①]只有在魔法的现象概念中把宗教仪式的因素与那些普遍性的因素区别开来,这种模棱两可性才能解决。通往艺术品的隐秘入口,艺术品和观赏者的神秘的距离,以致单个人艺术欣赏的凝神贯注,都随着独立艺术的扬弃和魔法的解体而消失了,但从魔法的被破坏的面具中释放出来的感受也已经包含在对魔法的感受之中了:这就是对象转化为一个对话者。这就开辟了一个有生命的自然和无生命的自然作令人吃惊的呼应的园地。在这里我们也遇到那些处在敏感的人际关系结构中的事物,在这样的结构中,显现出来的本质要摆脱对直接的东西毫无间隙的握取;而被距离所破坏的对另一个人的接近,是可能的满足和某种相互交换的幸福的标志。本雅明的目的是要揭示那幸福的隐秘感受,并普及它。因为,甚至只有在把自然亲密无间地纳入自身、仿佛重新建立起一个自然的那种交往关系中,主体才能打开自己的眼界。

艺术的非仪式化带来了把艺术品和它的魔法以至于感受内容一起放弃掉、只剩下空洞无物的危险;另一方面,只有魔法的

---

① 《查理·波德莱尔》第148页注解。——原注

瓦解才展示了使幸福感普及化、稳定化的可能性。对依赖于魔法的破坏而变得世俗化的那个幸福的揭示，建立了与神秘主义者的感受的亲缘关系。神秘主义者在中魔状态中，对于身边事物的真切性和神的直接可感性比对神本身的兴趣更大。不过，神秘主义者是闭眼的、孤独的，他们的感受正如他们的传说一样封闭。正是这一点把本雅明的拯救的批判所说的那种幸福感与宗教的幸福感区别开来了。因此本雅明世俗地称呼这种启示，用那些不再是独立意义上的艺术，而是宣传、口号、纪录、欺骗和伪造这样一些超现实主义作品的效果来解释这种启示。这些作品使我们意识到："只有当我们戴上辩证的眼镜，把日常的东西看作神秘莫测的，把神秘莫测的东西看作日常的，从而在日常的东西中重新发现秘密时，我们才能够透视这个秘密。"①这种感受因为是大众化的，所以是日常世俗的。

没有一个仍然切望夺得朋友之心的解释能够避而不谈本雅明对封闭性的破坏。在这方面，叔莱姆对《论瓦尔特·本雅明的现实意义》这个小册子的评论是一个有趣的例子。面对着行将到来的法西斯主义，政治上的考虑迫使本雅明打破他年轻时代曾为之保留过独断的理论概念的那种真实的封闭性。本雅明有一次给阿多尔诺写信说："思辨只有当它不带上封闭性的蜡翼，而只在解释中看到它力量的源泉时，它被迫的大胆飞行才有某些成功的希望。"②本雅明正是这样坚决地反对满足和幸福的封闭性的。听起来好像是对叔莱姆的一个反驳，本雅明要求"真正地、创造性地克服宗教启示……这个克服就在日常世俗的启示里，在某种唯物主义的、人类学的灵感里"，个人的陶醉顶多只能

---

① 《选集》第2卷，第213页。——原注
② 《书简》第2卷，第793页。——原注

为这种灵感做一个初步的准备。

当我们从这里出发去回顾本雅明关于扬弃独立艺术的观点时,我们就看出为什么这不能是一种意识形态批判的观点了:本雅明的艺术论是一种经验感受的理论(但不是反思的经验的理论)。对魔法的感受以世俗启示的形式炸毁了魔法的外壳,并成为大众化的。这种感受并不依赖于通过分析而发扬被压抑的东西、释放被遏制的东西,它是以不同于反思能力的另一种方式而获得的:要重新吸收从神话内部一点点地剥离出来、弥赛亚式地、即为了解放的需要而在伟大艺术的作品中释放出来、保存下来的那种语义学。但这个观点中难以解释的是拯救性的批判必须反对的那个特殊的吸引力:可以设想,如果没有批判的持久的努力,那么,逐步从神话中解放出来的历史证据,以及从神话中所取出的语义学内容都必将变成空话;传统的内容将注定遭到不留痕迹的遗忘。为什么?本雅明说出了他的见解:意义不是可以增加的财产,而和自然、和别人以及和自己的自我进行正常交往的感受不是可以任意产生出来的。本雅明也许早就想到,人们从中汲取素材来赋予世界以意义、并使世界可以感受到的那个语义学潜力,首先是潜伏于神话中,并必须从神话中产生出来。但是这种潜力不能被扩展,而总是只能被转化。本雅明担心在这种转化中语义学的能量会逸散并被人类丢失。本雅明的语言哲学为这种历史退化的前景提供了根据。感受论就是建立在这种语言哲学之上的。

五

本雅明毕生坚持了某种语言的模拟理论。甚至在那些晚期著作中他也回到单个的词以至于全部语言的象声性质。在他看

来词和事物处在偶然的关系中是不可想象的。他把词理解为名称;但由于人给与事物名称,他就会抓住或错过事物的本质。命名是把无名的东西翻译为名称、把不完善的自然语言翻译成人的语言的一种方式。本雅明不是在人类语言的句法结构上(对此他不感兴趣),也不是在表现功能上(与表达功能相反,他把表现功能视为隶属的)发现人类语言的特点的。使本雅明感兴趣的不是语言的人类特殊性质,而是它与动物语言相联系的功能。他认为,富于表达的语言只是在表达活动中宣泄出来的动物本能的一种形式。他又把这些表达活动与知觉到相似性并将它复制出来的模拟能力联系起来。一个例子是舞蹈,在它里面融汇着表情和模仿。他引用马拉梅的一句话:"女舞蹈家不是一个女人,而是一个比喻,它可以从我们生活的基本形式中表达出一个方面:剑、酒杯、鲜花或别的东西。"①最初的模拟是对呼应的模仿:"众所周知,以前显得是由类似性法则统辖着的领域是无所不包的。类似性在微观世界和宏观世界中都曾是统治者。那些自然界的呼应,只有当它们无例外地刺激和唤醒使人心对此作出回答的模拟能力时,才在知识中保有自己特殊的重要性。"凡是像在一般表情中那样表现在语言表情中的东西,都不光是一种主观状态,而是贯穿这主观状态的、人类机体与周围自然界之间尚未打断的联系:表情活动与周围环境的触发性质是连结在一个系统之中的。

尽管这种语言的模拟理论听起来是离奇古怪的,本雅明的这个猜测还是对的:最古老的语义层次就是表情的层次。原始语言表情的丰富性得到了深入的研究,而"只要语言是情绪的出声的表达,那就不存在与其他灵长目动物的元音表达能力的原

① 《选集》第2卷,第91页。——原注

则区别。”

大概可以推出,某种语义学的基础从联络的准人类形式进到了人类语言,并体现为一个不可增加的意义潜能。这些意义是人类用来解释由人的需要的眼光来看待的世界,并从此产生出一个呼应网络的。不管这可能是怎样的,本雅明心目中想到的是这样一种表情能力,它在人类进入自己生产的过程之前,在形成为人的门槛上,就已具备着了。本雅明的(非马克思主义的)基本论据之一是,意义不像价值那样能由劳动创造出来,顶多只能依赖着生产过程而被改变形态。在历史中变化着的对需求的解释是从某种潜能中汲取来的,人类不得不节约这种潜能,因为它虽然可以被人类转化,但却不能增加:“在这里必须考虑到,不论是模拟能力,还是被模拟的客体或对象(可以附带说说,这些对象保持了某种攫住人心而言简意赅的召唤力),在数千年的发展中并没有停留于原样。更可接受的观点是,那产生出类似性的才能(例如在舞蹈中,舞蹈的最古老的功能就在于此),因而那认识到类似性的才能,在历史的行程中发生了改变。这种改变的方向看来是由模拟能力的日趋衰退而决定的。”①这个过程具有某种矛盾的含义。在模拟能力中,本雅明不仅仅看到了丰富意义的源泉,它是由诞生于社会文化生活形式中的语言需求灌注到一个由此才人化了的世界上去的;他在这种知觉到类似性的才能中还看到那成为类似性的残余,即适应性的残余,它曾一度具有强有力的强制性。这也就是动物的遗传性。在这方面模拟能力也是对自然强制力的原始依赖性的标志:它在巫术的魔力中表现出来,在万物有灵论世界观的原始恐惧中继续存在着,而保留在神话之中。所以人类的族类规定性就是要清除

① 《选集》第2卷,第96页。——原注

那种依赖性，但又不让模拟能力和语义学的能源枯竭，否则就会使从人类需求的眼光来解释世界的诗的能力丧失作用。这就是弥赛亚式的许诺的尘世内容。本雅明把从偶像崇拜的艺术品到取消了魔法的艺术品这一艺术史看作这样一种努力的历史，即努力去模仿那超乎感官的类似性和呼应性，但同时又努力解除那一度奠立在模拟之上的魔力。本雅明把这种努力称为神妙的，因为它破坏着神话，但仍然保持和解放着神话的丰富性。

如果我们到此为止一直跟随着本雅明，就会产生出一个疑问：那保持着并且释放出来的神妙的力量究竟起源于何处呢？即使是本雅明将既保守又革命的力量置于其上的那个批判本身，也必须回溯到那些过去了的现时；这个批判找到了那些积淀着取自神话内容的生成物，即那些过去了的解放行动的记载。是谁造成了这些记载，谁是它们的作者呢？显然，本雅明并不想唯心主义地相信出自某些伟大作家、即某种完全是非世俗的来源的不可追溯的启示，虽然他十分接近于对这个问题的唯心主义的回答，因为一种建立在语言的模拟理论上的感受论不可能是别样的理论，但这是与本雅明的政治见解相对立的。本雅明曾经在巴霍芬那里发现了史前时代，曾认识舒勒就学于克拉格斯并尊重他，和卡尔·施密特有过交往，这样一个人，不可能作为犹太知识分子在柏林生活了 20 年却不注意他的（和我们的）敌人之所在。这种意识迫使他作出了唯物主义的回答。

这就是他接受历史唯物主义的背景。他曾不得不把这种历史唯物主义与发挥于拯救性批判模式上的弥赛亚式历史观调和起来。这种缓和了的历史唯物主义，是要对那悬而未决的艺术主体和文化史问题提出一个既是唯物主义的、但又和本雅明自己的感受论相一致的回答。促成这件事是本雅明的失误，也是他的马克思主义朋友们的希望。

文化的意识形态批判概念有一个优点,即可以把文化传统顺理成章地作为社会进化的一部分加以采用,并使之能为唯物主义的解释所接受。本雅明是退回到这个概念的后面去了。因为他的批判立足于拯救弥赛亚式的瞬间、保存受到磨损的语义学潜力这种立场,来掌握艺术史。这种批判并不被理解为对文明史的反思,而被理解为对强有力的感受和乌托邦式的内容的验证和重复。本雅明甚至设想了作为感受论的历史哲学。但本雅明出于政治立场而不想放弃的那个对艺术史的唯物主义解释,是不可能直接存在于这个框架之中的。因此本雅明试图把这种学说与历史唯物主义的基本假设作一个综合。他在第一个历史哲学命题中表明他的意图:神学的老妖精应当雇佣历史唯物主义的时装模特儿。这种尝试必定会失败,因为社会发展的唯物主义理论并不能简单地嵌入到那仿佛是从上面不时地腰斩命运的无政府主义现时观念中去。对于不但指望着生产力领域中的进步,而且也指望着统治领域中的进步的历史唯物主义来说,是不能被反进化论的历史观像一领僧袍一般涵盖无遗的。我的观点是,本雅明并没有实现他把启蒙和神秘主义结合起来的企图,因为这位神学家内心并不同意使弥赛亚式的感受论服从于历史唯物主义。我想这是叔莱姆不得不承认的。

我准备进一步探讨这样两个困难的问题:对马克思的意识形态批判的值得注意的适应,以及某种政治化艺术的观念。

六

1935 年,本雅明应社会研究院的请求写了一份备忘录,他

在其中第一次提出了转移工作(Passagenarbeit)的问题。[①] 在一封致阿多尔诺的信中,他在回顾漫长的发生史时谈到过某种再熔合过程:"这个过程把最初形而上学地被推动起来的整个思想总体导向了这种组合状态,其中辩证图像的世界在由形而上学所挑起的反驳面前是受到保护的。"[②]但他也指出"新的干预性社会学的前景,它抛弃了用解释所系牢了的固定框架。"[③]阿多尔诺对这个备忘录的回答,以及他对本雅明用三年时间给《社会研究杂志》提供的第一部波德莱尔研究的批判,我认为是十分准确地反映出本雅明是如何转向马克思主义范畴的,——不管阿多尔诺是否误解了他。阿多尔诺的印象是,在转移工作中,本雅明克制着自己来向马克思主义表示敬意,这种敬意不论对马克思主义还是对本雅明自己都毫无好处。他责难这样一种态度,即"把上层建筑领域所清楚地表现出来的个别特点与相应的经济基础的特点放在直接的、甚至完全是因果性的联系中,从而使它唯物主义地颠倒过来"[④]。他尤其引用对商品拜物教范畴的隐喻式的运用。本雅明在他致叔莱姆的信中预告说,正如悲剧概念是他关于巴罗克悲剧的书[⑤]的中心一样,商品拜物教将以同一方式占据他的新著作的中心。阿多尔诺指责这种肤浅的唯物主义倾向,即"把波德莱尔的内容直接联系到他当时的社会历史的环境特色,以及尽可能联系到这样一些经济形态"。本雅明在这里造成了一个"带着满身鸡皮疙瘩跃入冷水中去"的游泳者的印象。这一目光锐利的判断,即使考虑到阿多尔诺与布莱

① 《巴黎,19世纪的首都》。——原注
② 《书简》第2卷,第664,665页。——原注
③ 《书简》第2卷,第664,665页。——原注
④ 《书简》第2卷,第705页。——原注
⑤ 指本雅明《德国悲剧的起源》一书。——译注

希特的争论,也没有失去雄辩性。这个判断与那位友人(即布莱希特)不明智地固执于要补充“省略掉的原理”和“欠缺的说明”,以突出文化性质和社会总体过程之间的辩证调和,形成了鲜明的对照。阿多尔诺从来都是毫不犹豫地把自己的研究所遵循的意识形态批判的意图完全强加于本雅明——这都是误解。

这就示范性地提出了一种异议,即想要推动本雅明去修改作为他感受论的中心的辩证图像的概念。据说这种修改“可以使理论本身得到矫正”①。阿多尔诺没有看到,想用解释学的手段,并且正好是通过阐释辩证的图像,来努力尝试着写出一部现代派的史前史,这是多么正当,哪怕这个史前史是要揭示一种被埋没并面临被遗忘危险的语义学。在本雅明看来,在那浸透着永远重复的延续性的新鲜事物冲击之下,交替着对过去事物本相的想象,这些想象“与新事物相互渗透着产生出乌托邦”。本雅明在他的备忘录中谈到了包含着感受源泉的集体无意识。阿多尔诺有权对这种语言习惯不满,但他没有权利认为,必须把辩证图像的魔力的解除引回到尚未削弱的神话思想。因为,在阿多尔诺宁可看成地狱而不想看作黄金时代的现代派中,所表现的太古时代恰好包含着那种感受的潜能,它们指示着自由社会的乌托邦状态。法国革命对罗马古典时期的复归是一个典范。在这里本雅明使用了一个类比,比做梦的成分被清醒的人所利用,这种利用甚至在超现实主义中被用某种技巧加以培养。本雅明把这技巧很容易使人误解地称为辩证思维的初级阶段。阿多尔诺是按字面上来理解这句话的,在他看来把辩证图像作为梦放到意识中去是赤裸裸的主观主义。他这样来反驳本雅明:拜物教性质不是一种意识的事实,而是辩证地具有一种非常重

① 《书简》第2卷,第672页。——原注

大的意义，这就是它产生出意识，即产生出资产阶级异化个体心目中的史前观念。但本雅明不需要对自己提出这一意识形态批判的要求，他不想到意识形态形成的后面，去追溯使商品拜物教获得支配个体意识力量的某种利用过程的客观性，他实际上只想、也只需要研究“拜物教性质在集体意识中的理解方式”，因为辩证图像就是意识现象，而不像阿多尔诺所以为的，是被放进意识中去的。

当然，即使是本雅明本人，也在他的处理方式和马克思主义意识形态批判之间存在的差别上犯了错误。在被人忽视的论转移工作的手稿中有一处地方说：“如果经济基础在一定程度上规定着上层建筑的思想和感受材料，而这种规定却并非简单反映的话，那么这种规定是怎么样才能够完全忽略其产生原因的问题[!]，而表明其特征呢？只有作为它的表达。上层建筑是经济基础的表达，社会得以存在的经济条件在上层建筑中得到表达。”①表达是本雅明感受论的一个范畴，它涉及那在有生命的自然和无生命的自然之间的超乎感官的呼应。儿童和艺术家的相面术式的眼光都是以这种呼应作依据的。表达是本雅明的一个语义学范畴，它对于卡斯纳(Kassner)甚至克拉格斯所谋求的东西，比对基础和上层建筑的原理要更适合。当本雅明谈及后来关于瓦格纳的书中的一些段落时，像阿多尔诺所产生过的同一误解也在意识形态批判的对面出现了，“这部著作的某种倾向特别(使我)感兴趣：使外貌上的东西直接地。几乎不借助于心理学的中介而在社会领域中扎下根来。”②事实上，本雅明既不在乎心理学，同样也不理会对不可避免的虚幻意识的批判。他

① 引自蒂德曼《瓦尔特·本雅明哲学研究》第106页。——原注

② 《书简》第2卷，第741，672页。——原注

的批判针对着像积淀在文学艺术中那样积淀于日常生活的表达性质中的集体幻象,它是从人类需求最古老的潜在意义与资本主义所产生的生活条件之间的隐秘联系中发源的。

阿多尔诺在关于转移工作的通信中呼吁这样一个目的:“为它之故您要牺牲神学”①。本雅明虽然由于只承认神秘的启示比日常普及性的大众化感受有更多的感受,因而实现了这一牺牲,但是,阿多尔诺——他肯定是一个比本雅明更好的马克思主义者——却没有看到,当他的这位朋友一直不受影响地保持着他的语言模拟理论和弥赛亚的历史学说,并在历史唯物主义这个时装模特儿不能简单地接受导演时,保持着用批判对付它的反驳这样一种既保守又革命的立场的时候,他在放弃神学遗产方面从来也不曾有过思想准备。这一点在本雅明作为被邀请加入的共产党员而出名时,在他同意对艺术进行工具主义的政治化时,也表现出来。这个同意最明显地体现在《作为生产者的作家》这一报告中②,我把它理解为一种窘态,其产生的原因是,从拯救性的批判中决不能像从启发性的批判中那样,获得与政治实践的某种内在联系。

当意识形态批判从那显得像是普遍性的利益中揭示出统治者的特殊利益时,它就是一种政治力量。只要它动摇着使被压迫者的意识受到禁锢的规范体系,并定出政治行动的日程,它的目的就会导致产生出一个渗入到公共机构中去的有组织的权力,它被引向去各个击破那些散漫的权力。有组织的权力也可以为了防范和反击而从上面产生出来,这样它就具有群众的法西斯主义的部分动员形式,这些群众不去消灭散漫的权力,而是

---

① 《书简》第2卷,第741,672页。——原注

② 《布莱希特研究》第95—116页。——原注

乱哄哄地“登台演出”。

我已经指出过，在这种意识形态批判的套套中，找不到本雅明所发挥的批判类型的位置。一种批判准备投身于过去的现时，以拯救语义学上的潜能，它就对政治实践有一种最高的调解立场。本雅明对此并没有获得足够明确的意识。

在早期文章《权力批判》中本雅明区分了立法权和执法权：执法权是合法的权力，它由国家机构来执行；立法权是在战争和内战中释放出来的组织性权力，它隐蔽地存在于任何公共机构中。立法权不像执法权那样具有工具性，而是“宣示”出来的。体现为解释权和任命权的有组织权力，是在本雅明和黑格尔一样归之于命运、即战争命运和家族命运的那个领域内，宣示出来的。然而，在这个自然史范围内的变化并没有改变任何东西：“仅只着眼于最近前事物的目光，能够最高度地满足像立法权和执法权这样的权力形成过程中的辩证起伏，……这种起伏一直要持续到要么是新的权力，要么是从前被压制的权力战胜了以前的立法权，从而在新的崩溃中建立一种新的法权为止。”①我们再次遇到了本雅明的命运观，它主张自然史的永是单调的延续，而把政治体制中所积累的变化都排除掉。

这里头就产生出拯救性批判的形态。本雅明当时根据这个形态构成了革命暴力的概念。他仿佛是把实践的王冠授予了解释行动，这个解释从过去的艺术品中取得对自然历史连续性的逐点突破，使这一突破在当代成为现实的。于是这就成为“纯粹的”或“神妙的”暴力，其目的在于“打破在神话的法权形式的魔力中的循环”②。本雅明在其感受论的框框中构思出“纯粹”暴

---

① 《布莱希特研究》，第 65，65，66 页。——原注

② 《布莱希特研究》，第 65，65，66 页。——原注

力，因此他必须去掉这个暴力身上有目的的理性行动的标志：革命暴力正如神话暴力一样，是一种宣示出来的暴力，这是“整个人类纯粹暴力的最高宣示”。本雅明更坚决地引证索雷尔关于总罢工的神话以及某种无政府主义的实践。这种实践显示为把行动的工具主义性质从政治实践的领域驱逐出去，并否定那有利于某种“纯手段的政治”的有目的的理性；“对暴力性(这种实践所容许的暴力性)既不根据其效果也不根据目的来判断，而只根据其手段的法则来判断”[①]。

这是在 1920 年。九年之后，本雅明写了关于超现实主义运动的著名文章，这个运动在此期间使波德莱尔关于梦与现实结成亲缘关系的观念赢得了权威。凡是本雅明作为纯粹暴力加以构思的东西，在超现实主义的挑战中都出乎意料地具有了形象。在超现实主义的那些恶作剧中，艺术取消了诗和政治行为的分离，被推向了表现性行动。这样，本雅明本来可以在超现实主义中看到自己艺术理论的证据。但对于超现实主义所提供的纯粹暴力的示范，本雅明却只是一位内心矛盾的旁观者。当本雅明看到政治作为表现的、乃至于作为诗意的政治而实现出来时，他却终究不想抛弃在政治行动和宣示之间的原则性区别：“……这就是说，为了某种动摇于演习和祝愿之间的实践，而把有条不紊和有纪律的革命准备完全束之高阁”。[②] 因此，和布莱希特的接触促使本雅明从早年的无政府主义倾向中解脱出来，并且特别站在艺术可以在组织上和宣传上阶级斗争所利用的角度，来看待艺术和政治实践的关系了。艺术毫不犹豫的政治化是本雅明所找到的一个方案。他也许具有了采用这个方案的一些很好的

① 《布莱希特研究》第 58 页。——原注
② 《选集》第 2 卷，第 212 页。——原注

理由，只不过这与他自己的艺术和历史理论并没有必然的联系。由于本雅明干干脆脆地承认了这一点，他就默认了：不能从他的感受论中得出与政治实践的内在固有联系，震撼人心的感受不是动作，而世俗的启示也不是革命行动。

为感受理论而“利用”历史唯物主义是本雅明的本意。但这个意图必然导致本雅明会不愿做的对陶醉和政治的同一性的证明。文化传统从那些弥赛亚状态所不容丢失的语义学潜能中产生出来，这与政治统治从有组织的暴力中产生出来并不是一码事。本雅明的现实意义并不在某种革命的神学，只要我们仔细研究一下，他的现实意义倒表现在他的感受论反而为历史唯物主义所“利用”这一点上。

七

想成为历史唯物主义的辩证的进步理论所要提防的是：凡是表现为进步的东西，都会立刻自称为对那以为是被战胜了的东西的继续。因此越来越多的反启蒙原理被并入了启蒙的辩证法，越来越多批判进步的因素被并入了进步理论。这是因为，一个进步观念为了不受那解放的单纯假象所迷惑而变得十分深奥、十分艰涩。但是它不得不和这样一个命题发生冲突：解放本身就是迷惑人的。

剥削的概念规定了马克思的批判。在其中，贫困和统治还是一回事。资本主义的发展在这段时间里教给我们把饥饿和压迫区别开来。可以和富裕的增长同时出现的匮乏，是和那不能用社会财富的增长，而只能用自由的增长来加以弥补的匮乏不同的。布洛赫在《自然法和人的尊严》中引进了这些区别，即存在于进步概念中的区别，它是展开于资本主义之下的生产力的

结果所必然导致的①。在发达社会中,压迫和富有可以结合的那种机会表现得越多,因而,不必兑现那些实质性的政治要求、而去满足那些对经济体制的要求这种机会表现得越多,那么,在这里对解放的强调就越是从消灭饥饿偏离开来。

在回复到马克思去的潮流中,本雅明就是第一批在剥削与进步的概念中强调了某种其他因素的人之一:在饥饿和压迫之外有离弃,在富有和自由之外有幸福。本雅明看到,他称之为世俗启示的幸福感全系于对传统的拯救。只有当我们在自己需要的眼光里用来解释世界的那种语义学潜能没有枯竭时,幸福的要求才能兑现。文化财富是统治者在凯旋行进中随身携带的战利品,因此传统的流传过程必须从神话那里夺取过来。于是,虽然不战胜固着于公共机构中的压迫,文化的产生就不可能,但是马上就会产生这样的怀疑:某种没有幸福,没有满足的解放,是不是正像不取消压迫的相对富有一样也许是可能的呢?在现代的门槛上,那些象征结构都被磨损、被用旧了,在这里,没有一个无关紧要的问题、甚至没有一个完全多余的问题是脱去了它的道义上的作用的。

本雅明本来不会提出那种问题。他立足于群众性的感受这种既是最富精神性、又是最为感性的幸福之上。固然,他曾为这种感受可能最后损失掉的前景而感到真正的恐惧,因为他用一种执著于弥赛亚状态之上的眼光,来考察一个进步如何被另一个进步逐渐骗去了它所感到的满足。因此,对考茨基关于进步的解释进行批判是那些历史哲学命题的政治性内容。即使人们

① 恩斯特·布洛赫《自然法和人的尊严》,法兰克福,1961:"社会乌托邦走向人的幸福,自然法走向人的尊严;社会乌托邦描画出消除了含辛茹苦者的社会状态,自然法规定着消除了被侮辱者和被损害者的状态。"(第 13 页),又参见我的说明,载哈贝马斯《哲学政治的剖析》第 216 页。——原注

不是为了三个领域之中的任何一个而认定：只要富裕、自由和幸福没有成为普遍的，则在财富的增长、自由的扩展和幸福的促进上的进步就不体现为进步；然而，无论如何可以从这三个领域的等级上来认定，没有自由的富裕不是富裕，没有幸福的自由不是自由。深深地浸透了本雅明的一个观点是：在世界末日以前，我们哪怕是对部分的进步也是不能作肯定的。当然，本雅明把这种强调提出的看法纳入他的命运观里去了，因此历史的变化并不造成变化的结果，除非它们反映在那些幸福的等级序列中："尘世的秩序必须从幸福观念中建立起来。"从这种总体化的角度看，生产力的积累性发展，在相互作用中得到调整的变化，都被归结为对永是单调的东西作无法区别的复制。本雅明的摩尼教眼光只想在幸福的日珥上知觉到进步，在这种眼光面前，历史的延伸正像一个不时抖落下闪电的炽热行星的循环。这就不能不导致用那些本来只适用于文化历程的概念来阐明经济和政治体制：那些进化不可察觉地沉没于无所不在的罪孽的渊薮，它们带着所有值得怀疑的偏见，不仅存在于生产力和社会财富的领域，而且甚至存在于这个领域，在这里，沉重的压迫使这样一些辨别变得无比困难了。我指的是那些相当不稳定的、随时面临着倒退危险的进步，它们完全不存在于道德的形式结构中，而是存在于合法性的产物中。在回忆那被遗弃的东西所产生的伤感中，在用符咒召唤熄灭了的幸福时刻时，对于尘世进步的历史感面临着枯萎的危险。固然这些进步产生出它们的退步，但就连这种退步也是投入了政治行动的。

本雅明对于空洞进步的批判是指向某种阴郁的改良主义的。这种改良主义的感觉中枢对于区分生活的改良了的再生产与那种满足的生活，即我们前面说的那种不是错过了的生活，早已经失去了感受性。但是这个批判只有当它能在生活的不可忽

视的改良方面使上述区别变得明显时,才是有力的。这些改良并不产生新的回忆,但却瓦解着旧的不祥的回忆。必须承认:逐步逐步地对贫困以至于对压迫加以否定是特别不留痕迹的:这使人轻松,却不使人满足,因为只有回忆中的轻松才是满足的开始。面对这种情况,在这里有两种极端的立场:以悲观主义人类学为支点的反启蒙运动假装懂得,满足的乌托邦图景是一个有限生物的有益于生命的虚构,这个生物将永远也不能把它仅有的生命超升到好的生活上来;另一方面,辩证的进步理论十分肯定地预料,某种成功的解放也就意味着满足。假如本雅明的感受论不是历史唯物主义的袈裟,而是它的核心的话,它就能够用一种有理由的希望与一种看法相对立,而用一种预防性的怀疑与另一种看法相对立。

在这里只谈谈本雅明的语义学唯物主义所提倡的那种怀疑:我们可不可以排除那种毫无意义的解放的可能性?解放就是在一个总体社会中对政府决策机构进行一点一点的改革。是否有一天,解放了的人类会在扩大了的推理的意志训练间隙中面对自身,但却被剥夺了可以把他的生活解释为一种好的生活的眼光呢?如果这样,那么在战胜了古老的压迫的那一刻,某种为数千年间统治者的合法性所利用的文化便会由于它不具有暴力、但也不再具有内容,而受到报复;不提供本雅明的拯救性批判所谈到的那种语义学能量,那最终富有成果地建立起来的实际推论的体系必定会变得荒凉。

对于反启蒙运动,本雅明也几乎还在为责备他们对进步理论作空洞反思而开脱。谁在这里寻找本雅明的现实意义,他当然就会遭到这种反驳,说不应当让处在不可动摇的政治现实中的解放者的努力承担进一步的假设,不管这些假设是多么崇高,——first things first(最重要的事最先做)。我则认为,一个

加以区别的进步概念，它所提供的前景不是完全打消勇气，而是能使政治行动变得更准确。因为在禁止革命思想，劝人等待长期持续的变革过程的历史环境中，革命观念也必然转化为对某个新的主体性的教育过程的观念。在这方面，本雅明在为了颠覆的拯救这一观点下辨读文化史的那个既保守又革命的解释学，或许指出了一条路。

一种把本雅明的观点归之于社会发展的唯物主义理论上去的语言交往理论，在本雅明那里必须和两句话联系起来考虑。我指的是这种观点："存在着某个摆脱了暴力、以至于使暴力完全不能接近的人类约定的领域：这就是相互理解的最初的领域，即语言。"还有另一句话，即这种惊呼："到处是悲观主义！那肯定的和绝对存在的东西……首先却是存在于阶级之间、民族之间、个体之间相互理解上的猜疑、猜疑，还是猜疑！而无限的信用只存在于法本化学工业公司里，天使般的完美只存在于空军里。"

审美思维与后现代[①]

威尔什 著
李秋零 译

一、作为审美思想家的后现代思想家

后现代思维依然受到审美规定，这一点是显而易见的，而且在参加后现代讨论的所有知名作家那里，因而除了上面提到的那些作家之外，例如还在博德里拉德(Baudriard)、坎珀(Kamper)或者斯罗特狄克(Sloterdijk)那里，也都可以得到证明。

让·博德里拉德就曾这样多次利用各种审美的现象，为的是从它们出发阐明当代的现实关系。例如，他根据美国式涂鸦(Graffiti)的胡抹乱画定理(Nonsemse-Sätze)得出，我们早就不仅仅在以学院的方式提出的后结构主义理论中，而且也在日常生活中涉及到自由漂浮的无指称对象的指称(Signifikanten ohne Signifikat)；在现实中，符号变得没有涵盖对象，符号主宰论(Semiokratie)在骗人；而揭示这一点，则是少数还可能的批判

---

① 选自W·威尔什：《审美思维》，斯图加特，1990，第一至四节译自106—113页，第五至八节译自63—78页。

性干预之一。①

或者，他善于——就连这一点也很能反映一种审美思维的特征——把当代的某些个别现象同时以隐喻的方法作为我们全部现实的关键性现象加以揭示，例如癌和无性繁殖。癌是同类物的无节制增生，而无性繁殖则是同类物的一成不变的再生产，二者都象征着当代标准化了的东西吞噬一切地扩散并最终停滞在千篇一律之中的那种基本趋势。

与此类似，迪特玛尔·坎珀在分析当代现象的时候也一再从对有图像的东西的矛盾心理出发。图像包含着最古老的幸福许诺，但这些许诺的兑现却是变了味的和骗人的。在它们实现的时候，福祉的幻象转化为灾祸的行为。② 当代的图像社会是虚构物（Imaginären）与致命后果的一种共栖，而不是想象物（Imaginativen）的一个应该承认其具有创造性的、起解放作用的力量的共和国。然而，对于虚构物的拘禁纽带来说，仍然只有诉诸想象力才有所助益。③ 正确的图像性反对错误的图像性，这是坎珀思维中的一条基本的反对线索。他的思维在这一点上总的来说表现为具有审美特色的。

如此这般的审美浸染在彼得·斯罗特狄克那里也是显而易见的。他的分析贯穿着图例，他的语言充满了隐喻。他的思维

---

① 参见让·博德里拉德：《科尔·基勒尔或符号的暴动》，载让·博德里拉德：《象征的交换和死亡》，格尔德·贝格弗雷特等译，慕尼黑 1982，第 120—130 页。

② 阿多尔诺（Adorno）早就有先见之明地描述了这种负面实现的轮廓——福祉的幻象当今已经显示出来的辩证关系。鉴于社会一体化目前的胜利，他断定："主体与客体在哲学之希望的讽刺性对立面中和解了"（特奥多尔·威·阿多尔诺：《社会》，载特·威·阿多尔诺：《全集》，第 8 卷，法兰克福 1980 年第 2 版，第 9—19 页；此处引文在第 18 页）。

③ 参见迪特玛尔·坎珀：《启蒙运动——否则又怎样?》，载《水星杂志》第 436 期（1985），第 535—540 页；此处引文在 539 页。

之所以还是审美的,也是因为在它里面,到处都可以感觉到一种音乐般的艺术风格。再者,根据尼采(Nietzsche)的说法,涉及到一个真正的哲学家,这并不是最坏的征兆。

此外,在斯罗特狄克这里,审美的概念中表现出一种转移;关于这种转移,我到后面还要专门探讨。斯罗特狄克(在一部典型地以“审美尝试”为副标题的书中)说,审美的东西和逻辑的东西之间的界限在今天将要失效:“觉察到某种东西,这就是感知,是最广义的美学,归根结底依然是思维的事情”[①]。因此,他涉及到美学的一种广义,这种广义不是由艺术关系,而是由感知的强调来规定的。[②] 对于斯罗特狄克来说,这样一种感知构成了思维的内核。这里包含着一种转折,在我看来,这一转折是很能反映后现代思维及其审美浸染在总体上的特征的。

二、从美学到感性学

斯罗特狄克在此所说的“最广义的美学”,我在其他地方把它作为主题归在“感性学”(Aisthetik)的名称下。[③] 我觉得,后现代思维真正是一种“感性学的思维”,并且正是由此而给予它的审美萌芽以真正富有成果的转折。在此,“感性学”的术语表明这种美学与 aisthesis,即与感知的基本回溯关系。这种回溯

① 彼得·斯罗特狄克:《哥白尼式的扩军和托勒密式的裁军——审美尝试》,法兰克福,1987,第 125 页。

② 斯罗特狄克稍后强调,他为美学所做的辩护并不是想替“为艺术品大声喝彩”讲话——艺术需要宁可说是结构上的野蛮的一种象征——,而是对他来说,这涉及到一种“感知的文化”(同上书,第 126 页)。

③ 沃尔夫冈·威尔什:《论美学思维的现实意义》,载《国际艺术论坛》,第 100 卷(1989),第 135—149 页;本卷第 41—78 页。

关系构成了“感性学思维”的核心。当然，我必须严格限制以下为这种回溯关系所做的概述。①

上述后现代作家们以艺术为主题，典型地不是首先为了对艺术表明自己的态度，而是为了从感知出发（此外，这些感知也是他们从艺术获取的）来理解我们的现实。艺术不是反思的目标领域，而是它的一个模式领域。它之所以成为这样，乃是因为它预备了感知的潜能，并且要求以及释放出特殊的感知能力。对于“感性学的思维”来说，关键就在于这种感知。

在此，绝对不要仅仅想到感性的感知，而是要想到一般的感知，尤其是想到对原本的事态的把握；这些事态作为原本的，恰恰只有通过感知型的实施才能被展现出来，并且不能以逻辑归纳或者逻辑演绎的方式来获取。这种类型的感知涉及到意识、注意、察觉、发现。问题在于发现最初的涵义，——恰恰也是那些超越了感性事物的涵义。我再次提请注意利奥塔德（Lyotard）关于崇高的主题：在那里，问题在于对感性失败的感知，因而在于发现超审美的（Transästhetische）、甚至非审美的东西（Anästhetische）。对于上面概述的这种类型的感性学来说，对审美事物的这样一些界限和超越的感知——这在传统美学中是没有适当地位的——是重要的。我们可以直截了当地看到，后现代与现代的全部区别都映现在感性学与美学的这种区分中。在这里，所有上述的对立——界限意识与普世要求的对立、崇高在先与优美在先的对立、利奥塔德的选择权和哈贝马斯（Habermas）的选择权的对立——都又返回来了。

① 至于一种详细的阐述，可参见上面提到的那篇文章。

三、感性学的思维:今日的现实主义思维

这种类型的感知性思维——因而也就是一种由感知出发、并且也涉及到非审美成分的思维,简言之,是一种既包括美学也包括非美学(Anästhetik)的感性学思维——在我看来之所以是当代的,不是出自像某些人猜疑的那样时髦的原因,而是由于它的理解力和在时间方面的现实权限。它在今天是——我的论点如此——真正现实主义的思维,也就是说,是最可能、即至少在某些方面超过当代现实(几乎再也没有任何东西超过它)的思维。一度被视为可疑的审美视角,越来越证明自己是接近现实的和更具有开拓能力的。①

对于在一种思维类型的权限中所发生的这种变化来说——对于从一种逻辑中心主义思维向一种感性学思维的这种转变来说——,决定性的是现实自身的变化。今日的“现实”是建立在感知过程之上的,尤其是建立在媒介性感知的过程之上的。因此,只不过还必须借助一种能够进行感知的思维来接近它。这表面上看来是悖谬的,却甚至也被视为非审美现象——自 1986 年 4 月 26 日切尔诺贝利事件以来,我们大家都知道,当代的严重威胁具有非审美的性质,它们不再是能够被感性感知的,而是它们的损坏才涉及到、甚至侵蚀到感性。只有对于具有感性学倾向的人,尤其是对于其注意力关注对审美事物的非审美超越

---

① 又是阿多尔诺,早就察觉到了这种转变,并指责精神科学无视这种转变:“作为当代各门精神科学的内在缺陷,人们能够指责它们,说它们缺乏精神,这始终几乎同时也是缺乏审美感”(阿多尔诺:《审美理论》,第 344 页)。就连这一洞见也表现为尼采的一笔遗产。由于尼采,另一种思维,即感性学的思维的前哨战开始了。在后现代思想家们那里,这一前哨战得到了发展。

这样一种人，这样的断定才具有振聋发聩的重要性。

四、作为模式领域的艺术

一方面，感性学的思维超越了艺术，而另一方面，在艺术内部，艺术经验却获得了特殊的意义，而且正是鉴于这种感性学的思维在总体上所致力的对今日现实的那种理解。艺术作为模式，可以被视为多元性——无论如何，这是我想最后阐明的视角。

今天，与现实相关联的思维必须面对一种比我们迄今为止所认识的更深刻地、比我们迄今为止所知道的更合法地由多元性来说明的现实。对此，一种由艺术经验所启迪的思维以特殊的方式拥有权限。因为艺术是多元性的一个典型领域。它无论在个别事物上还是在整体上都展现出其结构，而且在它那里，人们可以比在其他任何地方都更清晰地发现并且更明显地掌握一种如此多元的基本状况的规范目录。在艺术那里，每一个人都能够清楚地知道，对于每一次的端倪及其造型逻辑来说，需要一种特殊的感知能力，而且再也没有比按照唯一的一个尺度、用唯一的一套标准来评价所有的端倪更错误的了——因为那是吹毛求疵的、对艺术一窍不通的。对于多元性处境中的这种基本错误，对于这种开端虽微不足道、后果却大得难以估量的恐怖，艺术经验却能够起到批判和启蒙的作用。

如果我们今天越来越清晰地认识到，每一种语言游戏、每一种生活形式、每一种认知观念在根本上都是独特的和局部的，那么，艺术经验也就——我修改了阿多尔诺的一个命题——泄漏出这种洞见，并且为我们今日的处境及其制约提供了一种练习。既然艺术像其他任何媒介都不能比拟的那样持久地使我们的基

本状况——正是多元性的状况——得到经验,它——不同于黑格尔关于艺术的往昔性质的格言——也就获得了新的意义。由此出发,一种有审美教养的感性学思维也就能够对这个世界拥有定向和行动的权限。因为谁从根本上熟悉多元性的状况和要求,他就能够在一个现实多元性的处境中行动自如。他必然不惧怕它,而是能够在它里面起作用。感性学的,有多元性意识的思维开启了当代取向的轴心。再说一遍:它的趋势不是一种时尚的结果,而是一种多元化了的现实的规范性状况的表达。

我想借助以上思考说明,后现代思维的审美启迪依然作为这种思维的感性学底色在起作用,而且这种情况的发生是有利于这种思维的,是有利于它对今日现实的特殊阐明力量的。——在我看来,后现代思维从现代艺术精神中诞生出来,这并不是这种思维的负担,而宁可说构成了它的狡计,——也许还构成了那种致力于此的人的乐趣。

五、美学与非美学

当代不仅以审美化、而且也同样以非审美化为特征。这样产生的问题就是:鉴于这种非审美化,审美思维能够做些什么;在这种非审美化方面,它是否没有发现自己的界限,或者它是否即使在这里也能够是重要的和拥有权限的。

非审美特征的社会传播和现实传播是无法估量的。它在审美事物自身的领域就已经开始了,而且这也不是附带的,而是差不多成系统的。在信息社会,感知被标准化、被预先形式化、被强制化。伴随着感知之潮的是感知的丧失。

有两个日常的例证:许多旅游者今天从休假地返回时带着旅游业广告画的翻拍物来作为自己的纪念照;一致性越大,文件

和整个休假就被视为越成功；宫中花园的鲜花是红的，而不是像在广告上那样是黄的，这被归咎于季节——预先规定的直观理想和对这种理想的不变再生产的企盼变得如此强烈。理想的花园是无所谓季节的花园：合成的草，合成的花，合成的人。

还是同样的活动范围，只不过是后来的：旅游者们知道评价自己去过的地方，往往都只是在后来，也就是说，是在这些地方也呈现在家中的电视上的时候；并不是地方自身就包含着对自己的美或者重要性的证明，而且也不是直接的感知就能够接收这些东西，而是只有媒介的重要性才抬高了被忽视的东西，只有在屏幕前面人们才"正确地"看。

在这样的调整中，感知萎缩成为断言。应该是一种个人掌握能力的东西，被颠倒成为一种社会标准化的工具。感知根据合理性事物的最平庸形式来定向，审美的东西被以非审美的方式来实施。

不过，非美学也以其他的方式出现：而且更为必然，更不可避免。在掉头不顾、在拒斥强烈的感知差不多成为自我维护的条件的地方，就更为必然，例如在无数审美上无法忍受的社会的、环境的、属人的现象那里。我们在今日的大众社会中就为这些现象所环绕。许多政治家的讲演、无数文雅的持存、一些社会的处境，都只有通过无视、通过对感知的拒斥、通过披盔带甲才能存在。我们不仅有垃圾山，而且也有流言蜚语，不仅有矿渣场，而且也从事拆除业，并常常在我们的同类中间与所有其他人一起就像在一道阴沟中运动一样。高度现代的基础设施常年发出屎臭味，这并非偶然。针对这样的处境拒斥感知、拒斥交往，这不包含任何精粹的东西，而是成为生活所必需的。

最后，在工业社会发展的最严重的问题部位，我们不可避免地遇到非美学。并不仅仅是数据处理世界一般地固有一种非感

性化的趋势,就像阿多尔诺早就批判性地针对把抽象的过程译回为简单的直观符号那种徒劳而又可笑的尝试所察觉的那样;[①]而是非美学在灾难性的威胁中直截了当地表现为进步的工业社会的存在根据。这是切尔诺贝利事件的一般认识结果:决定性的摧毁力量在今天不再是可感知的。当人们在阳光下与孩子游戏并以为对他有好处时,却使他受到了辐射。感知与它的需求一起成了圈套。这不再像几年前沃尔夫冈·弗里茨·豪克在其《商品美学批判》中指出的那样[②]仅仅是经济的,而是生命攸关的和普遍性的。谁坚持朴素的感知,他也就把自己交给了当代现实的毁灭性特征。人们必须要超越今日现实的这种非美学。

如今我的论点是,恰恰一种发达的审美思维能够考虑到这种非审美化——适当地也提供对抗。其第一条根据在于,审美感觉对自己本身始终也是批判的。阿多尔诺说道:"鉴赏力是历史经验最贵重的地震仪,……自以为是的审美事物恰恰对于审美上升华了的神经来说成为难以忍受的"[③]。这一点告诉我们,审美的感受性还是自己的自我批判的一个工具。它能够发觉自己的偏爱和界限;它察觉到自己在什么地方过于喜欢故步自封,面对什么要溜之大吉。发达的美学是注意喜悦的东西和可感知的东西的界限的。这首先就已经说明,非美学为什么不仅仅是美学的对立面,而且始终也是它的一个遁点。

此外,人们可以直截了当地说,现代美学不仅在这样的非美学中拥有了它的诸般渴望中的一种,而且也拥有了它的动力、它的要求、它的革新的根本的极。与其说它旨在于感性的东西,倒不如说它旨在于非感性的东西。最起码它致力于经常地以感知

① 阿多尔诺:《最微小的道德》,92。

② 沃尔夫冈·弗里茨·豪克:《商品美学批判》,法兰克福 1971。

③ 阿多尔诺:《最微小的道德》,95。

的界限为主题并推移这些界限。

我想借助一个例证，借助布鲁斯·瑙曼(Bruce Nauman)的作品《磁带录音机》①来说明这一点。在一个置于盒式录音机中播放的无限循环磁带上，录下了一个被严刑拷打者的叫声。当然，叫声是听不到的，因为磁带和播放机都被嵌入了混凝土块中，混凝土块像一个掩体遮住了任何声音。可感知的东西是不可感知的。只有从描绘中人们才知道，这里"播放"的是什么——并且对自己无动于衷这样的人类叫声而感到吃惊。恰恰在这里包含着认识的结果。因为我们每天都以这种方式对这个世界上的人们亿万倍的痛苦和千百倍的求助声漠不关心。瑙曼的装置运用的是说明具体可感知的东西(混凝土块、电缆、描绘)与自在地可感知、但并不是为我们可感知的东西(叫声)之间的差异。他增强了这样的意识，即能够有系统地从感知抽走决定性的东西，而且这里需要的是为这种关系而感性化。瑙曼把这一点运用于现代艺术的一个受偏爱的试验场地：即可感知的和不可感知的、直观的和观念的、审美的和非审美的东西之间的鸿沟。② 自迪尚(Duchamp)以来，无论是凯奇(Cage)在音乐中，瓦尔特·德·玛丽亚(Walter de Maria)在雕塑中，还是通布利(Twombly)在绘画中，有无数其他人在这个问题领域里工作过。巴尔扎克(Balzac)的弗伦豪夫(Frenhofer)是现代艺术的一个象征性角色，对于他来说，归根结底就只有不可见的东西了。

在利奥塔德对艺术的反思中，最清晰地表述出现代对不可

---

① 布鲁斯·瑙曼:《磁带录音帆》(录音带被浇灌在混凝土中)，J·赫尔比希博士收藏，伊尔申豪森。

② 在"什么是美，我不知道——艺术家、理论、作品"展览会(纽伦堡 1971)的目录中，关于瑙曼的作品写道，它们是"生产那些通常虽然可以思议、但却几乎不可经验的现象"的基础。

把握、不可感知以及不可描述的东西的这种倾向。利奥塔德把这种艺术作为一种崇高的艺术与较早的、集中于美之上的艺术区分开来。若干年之前,就连“诗学和解释学”研究小组也把与美的这种告别列在了“不再美的艺术”的标题之下。[①] 但是,只有新近关于崇高的说法才使这种告别的方向感得到了理解。这里所涉及的不是——作为美的对极——丑的、令人厌恶的或者毫无意义的东西,而是——超越美的、令人喜悦的、一致的东西之上——追问感官、鉴赏力、感知的界限。人们的目的在于一种注意到自己的反面、注意到自己的非美学的美学。恰恰这标志着崇高的美学。而且在这种意义上,它不仅被称作现代艺术的美学,而且也被称作现代世界的美学。它使人能够理解美的传统主义者从来也不会理解的东西:虽然说起来有点悖谬,但今天的关键在于感知不可感知者;问题在于注意直接感知的界限和彼岸。现代艺术和现代美学以众多的、顽强的和强化的步骤,差不多是系统地使我们的感知能力超越了单纯感性的感知,超越了狭义的感知。恰恰是由于这一点,它使我们有能力与这个世界的非美学打交道。[②]

因此,审美思维和审美经验能够获得对一个既具有审美化特色又具有非审美化特色的世界的现实权限。因为只有这样一种思维才觉察到这种一般的非审美化,并且能够敏感地对它做出反应。对于纯粹的理性主义者而言,非审美化也许来得正是时候,他会继续(只不过现在是以不忽略任何东西的最终善的良知)从事那种他用来盲目地推动我们从一种灾难到另一种灾难

① 《不再美的艺术——审美的边缘现象》,汉斯·罗伯特·耀斯出版,慕尼黑1968(诗学和解释学,3)。

② 本书在《美学与非美学》和《后现代哲学从现代艺术精神中诞生》两篇文章中更详细地阐明了这一点。

的东西。与此相反，在审美上敏感起来的人认识到过程的另一面，并且为另一种对非美学做出反应的、不沉溺于非美学的行动开辟了道路。恰恰在技术科学和一种以技术科学为特征的文明的潜力变得没有感知和没有感觉的地方，以及在这种脱离造成了灾难性的后果的地方，这样的感知成为迫切的。只有作为目的的美学才有助于克服系统的非美学（而且，也许所有的问题在其基本的层次上都本来就是感知问题）。

六、作为审美思维模式的艺术经验

关键词 I：多元性

至于我的命题，即审美思维特别适宜于把握当代的现实，并且因此而在如今成为显学，我迄今为止首先是这样论证它的，即这种思维在根本上是与感知相联结的、是有感知能力的、从而就像是为我们那由感知形式建立的、以虚构的方式杜撰的、或者也受到非审美威胁的现实设置的。因此，我把审美的思维称作感性学的思维。当然，此处也清楚地表明，这决不是在艺术关联的较狭意义上意味着与审美操作的任何对立。只不过强调的是另外一种东西。从形式上说，关键在于艺术经验不是在审美主义中推导出的，而是被移植进感性学认识的。这样，艺术经验就可以直截了当地作为审美思维的模式起作用了。这是需要精确说明的。

这一点应该以一种特征为例得出，这种特征对于今日的现实同样是根本性的，人们在其他任何领域都不可能像恰恰在艺术中那样明确地阐明它了。我指的是多元性——影响深远的、根本的多元性——的基本特征。

一种由艺术经验所启迪的思维从根本上讲来是熟悉这种多

元性的。因为艺术是这样的多元性的一个典范领域。这一点已经适用于过去。艺术中值得注意的东西是——它已经引起了卡尔·马克思的惊奇——,过去的形象虽然消失了,但并不能被超越,而是在其历史时代已经一去不复返之后仍然一直能够令我们着迷。[①] 在科学中,燃素说在人们找到了燃烧过程的一种更好的说明之后已经被淘汰,但伦勃朗(Rembrandt)却决不会因为其他人在他之后出现并且取得更大的成就而被终结。

尽管艺术是一个争执的领域,这一点也依然有效。只有瞎子会忽视作品相互之间的争执。争执的性质也并不是次要方面的,而是绝对在原则上的,

我们可以想一想普桑主义者(Poussinisten)和鲁本斯主义者(Rubenisten)之间的争执,即是素描还是色彩应被承认具有第一性。这样一种争执被顽固地进行到底——也在理论上进行,但理论的最好论据却永远是作品。但是,这些作品并不相互抵消和毁灭。宁可说,在艺术中通行的是异质的东西、在根本上不同的东西的共存。时间顺序的支配在这里比在其他任何地方都更少一些无情。克洛诺斯(Chronos)吞食了自己的子女,而艺术的女儿们却是永生的。

尤其是现代艺术,在这种情况下干脆成为完善的多元性、极其不同的形象的作坊和学校。它使极其不同的萌芽和可能性以其各自独特的逻辑展开,并使极其不同的作品形式和直观方式普遍化。谁对这种艺术拥有感觉能力,他就会以艺术为例明白三个问题,这对于多元性来说都是决定性的。首先,人们必须每次都发现关键点和特殊的萌芽。其次,人们必须把握和重视相关艺术类型的独特造型逻辑和特殊的规则(例如,对于构成主义

① 参见卡尔·马克思:《政治经济学批判大纲》(1857,58),汉堡 1967,第 35 页。

的作品来说，起作用的是一种逻辑发展的规则，相反，对于超现实主义的作品来说，起作用的宁可说是其反面：在那里，恰恰必须引进异质的东西——当然，即使这也不是任意的，而是遵循这样的条件，即由此产生一种“轰动”）。再次，人们由此出发而对不懂艺术的、吹毛求疵的干预、对用一种类型的尺度来衡量另一种类型、对多元性处境中的这种基本错误——对这种开端虽微不足道、后果却大得难以估量的恐怖有变态反应，但也是不受其侵犯的。

如此来说，艺术经验是多元性的一种示范的和榜样性的训练。当然，人们为了这一目的接受艺术，必须——这一点也应该通过这种诉诸关系而得到清楚的说明——不是简单地以艺术鉴赏家的方式或者审美主义的方式，而是以反思的方式。人们必须把自己的注意力引向这种初始多元性的基本特征，必须把自己的全部感知扩展到这里，并依此来训练它们。在这种情况下，审美现象才能够成为感性学经验的模式。

如果人们考虑到，对于当代人来说，认识到多元性的基本特性及其不可超越性，这一点变得如此重要和起主导作用，以致我们清楚地知道，任何语言游戏，任何生活形式，任何世界蓝图以及任何知识体系在根本上都是特殊的、局部的，那么，人们也就理解到，这种早就在艺术那里获得一种典范的展示领域和训练领域的现实认识，在今天由它出发会得到示范性的发展。① 艺术经验——我修改了阿多尔诺的一个命题——泄漏出这种有现实意义的洞见。艺术经验可以被直截了当地看作我们今日的处境及其约束的练习。正是因此，对于一种作为当代的思维必须

---

① 我在《我们的后现代的现代》(魏恩海姆 1988 年第 2 版)中曾更为详细地描述了这种情况。

以特殊的方式对待这种多元性的审美思维来说,它能够是示范性的和起启迪作用的。或者反过来说:因此,一种由艺术经验启迪的审美思维在今天以特殊的方式是有现实权限的。作为一种受到审美启迪的思维,多元性这种今日现实状况和现实要求的万应仙丹早已渗透入它的所有毛孔。

恰恰在这种意义上,黑格尔关于艺术的往昔性质的格言已经被历史地超越。艺术重新获得了远为丰富的意义,因为它如此明确地使我们经验到我们的基本状况,即多元性的基本状况,除此之外其他任何媒介都不能做到这一点。艺术不仅像黑格尔所断言的那样被置于现代的反思法则之下,这也并不像他所认为的那样对艺术有害,而且艺术正是作为反思的和根据实验的艺术而取得了自我理解的巨大成就。

七、时代问题脉络上的艺术

关键词:横向性

然而,回溯到现代艺术的经验和成就的那种关联在今天已经再也不够了。现代艺术在自己那方面受到理应超越的限制。这个时代的一种思维恰恰也必须求助于在一个重要的、对于现实的当代理解来说决定性的点上超越现代艺术的那些艺术形式。在现代艺术强调并征服了多元性状态本身之后,后现代艺术把这种状态的形式作为主题,以强调了的方式转向了多元的形象、可能性和萌芽的关系。这样,就连它也再次获得了对一种延伸到艺术之外的疑难来说的范本功能。因为事实上,一个由非常多元的生活形式复合而成的社会的问题是,它必须找到如何把这些形式结合起来的途径。负面规定的规范目录可以从多元性状态自身得出,但它们对此是不够用的。在此之外还需要

正面的指引,即在这种多元性中——不是陷入"怎样都行",停滞在无所谓之中——联结、合作和争论是如何可能的。不再是多元性的处境,而是多元的形式相互之间的可能交流成了当代的问题焦点,并且同时表现为后现代艺术的基本主题。当现代在检验多元性的东西的时候,后现代却征服了横向的东西。就连哲学的反思也必须转向这种东西。在使多元性和异质性成为主题之后,我们面临着一种横向性的思维。①

艺术在这里可以再一次具有前哨战的功能,因为它为有差异的东西的这样的联结和异质性中间的过渡发展出新的模式和感知形式。在这种观点看来,某些艺术方向当前是应该强调的。在一些独白式的方式——例如好古主义地诉诸过去的东西,或者纯粹肯定地利用新技术——受到禁忌的时候,把不同的图像语言彼此联系在一起的那些方法却作为特别重要的艺术形式流行起来。在当代美学的视域中,多重翻译的作品类型具有优势,在它们里面,不同的语言相互补充,或者相互争执,或者产生某种新的东西。这里,在具体事情上还再次需要区分相当不同的形式。

它们有一个共同点,即它们并不是为了纯粹的冲突而把各种不同的图像语言聚合在一起的,相反,它们要促成一种形象间的或者推理间的发生(ein interikonisches oder interdiskursives Geschehen)并检验其可能性。例如,这就把它们与现代的拼贴原则(Collage-Prinzip)区分开来了。即使在那里,各种不同的可能性也被联结在一起——但却是为了语言的断裂,语言的不可能性,图像的指示性终结。如果现代艺术利用的是这样的多元

---

① 我在第十一章"我们的后现代的现代"中做出了这方面的第一次尝试。细节上的分析不久将以《今日的理性——在理性的批判中间》为题发表。

性,那么,这尤其是为了凸显成功描述的不可能性。这种描述的失败——“伤害的疤痕”——被看作是现代的真性印记。[1] 与此相反,后现代艺术及其对多进行的分配不再凝注在语言的这样一种失败上,而是追求言说的新的和其他的可能性。它的行事不是解构的和否定性的,而是集群的和密谋的。

人们认识到这方面在那时的经典实例。我举出施蒂令(Stirling)在斯图加特的“新国家画廊”为代表,这是一个把极其不同的语言——从兴克尔(Schinkel)的古典博物馆建筑艺术经过构成主义的密码和现实派的现代语言到波普(Pop)或者朱利奥·罗马诺(Giulio Romano)的方言——联结起来的建筑,但这样做的结果,并没有导致产生一种混乱,而是造成了与说明、嘲弄和争执的各种对立的交流——我们也许可以说:这是我们这个社会的基本状态的一幅图像。在这座建筑上,审美方面头脑清醒的人们可以比在社会学或者哲学论文中更清晰地发现,什么构成了今日社会的存在根据。

审美反思可以在这种多元性中间起到批判机制的作用——例如对那种大杂烩,在它里面,异质的元素以单纯肤浅的折中主义积聚在一起,却不重视它们在一种语言联系中的起源和功能;这样,即使在谈到再语义化时,也在事实上导致一种完全的非语义比。这方面在当时的经典负面实例是查理·穆尔(Charles-Moore)的《意大利广场》(新奥尔良(1977—78)。穆尔塑造了一个穿戴着好莱坞服装的意大利堡人(Italoburger):并不是各种不同的语言都被说出,而是所有的元素都按照唯一一种语言,即按照兴奋起来的消费那本来已经到处流行的语言的笛声跳舞。

多元性和为多重翻译所做的辩护意味着一种为“怎样都行”

---

① 阿多尔诺:《审美理论》,第 41 页。

投赞成票的对立面。以其感知关联把各种真理要求联结起来——若不是如此，它就会是平庸的和玩世不恭的——的审美思维，恰恰在一种多元性处境中隐藏着批判的潜能，并且用它的感知能力来反对兴奋起来的大杂烩，这种大杂烩装作是多元的，而审美思维事实上是把一切都转化为一种统一性调料。美学在上述条件下不仅依然是一件批判的工作，而且它还必须得到加强，它在艺术的事情上，将不会亚于在现实的视野中。

八、政治和生活形式中的美学

上面勾勒的那种类型的审美思维在今天——我的一般性命题就是如此——以特殊的方式拥有现实权限。最后要阐述由此得出的两个结论；首先是表面上看来更为重要的结论——这样一种思维在政治上的重要性的结论；然后是表面上看来不怎么重要的结论——这种思维对个人生活的重要性的结论。

当代社会并不是一个统一的军队，而是类似于各种异质形式的一个松散的网。这是它的实在性，同时也标志着一个理想。这个理想的可能性理应得到检验。为此，审美思维提供了必要的东西。它对生活形式的差异、对生活形式的不可还原性和不可通约性是敏感的。另一方面，在存在着支配关系的地方，在发生攻击的地方，在需要为被压制者的权利辩护的地方，这一点也使人可以感觉到和可以指明。在此，觉察、注意和感知的功能具有特殊的意义。政治文化也需要对感知能力的这样一种培植。这种能力是在一个极其多元的世界里符合实际地定向和实践的一个条件。我事先已经暗示过，经过反思的艺术处理是如何促成这件事情的。在艺术处理中，形成了对一种规范目录的熟悉，这种目录要求注意个别的东西，重视独特的逻辑，以及禁止干预

和垄断化。在各种艺术形式方面,我们已经熟悉了这种东西,在各种生活形式方面——在此,这一点在今天极其重要——,这种东西应该得到类似的培养。对此,艺术经验可以拥有模式的功能。在非审美上,政治进行得更为顺利,但唯独在审美上,它才能够考虑今日提高了的正义性要求。

最后,我想着手探讨一般的审美思维和特殊的艺术经验对于勾勒合乎时势的个人生活形式的意义。在我看来,艺术经验能够培养行动的权限。因为谁从根本上熟悉多元性的状况和要求——在这方面艺术经验是最好的学校——,他就能够在一个彻底多元性的处境中行动自如;他必然不是断然拒绝这种处境,而是能够以感知的方式深入它,并且在它里面起作用。因此,艺术经验和审美思维成为当代行之有效的定位手段。

谁受过艺术的教育,并且在自己的思维中给感知以空间,他就不仅抽象地知道所有观念——包括他自己的观念——的特殊性和局限性,而且估计到它们,并根据这一点来行事。他不再是以绝对性的激情和终极性的傲慢来做出判断和判决,而是在原则上也承认他人可能拥有真理——即使是与自己的决定相对立。他不仅在原则上相信,出自其他视角的状态能够以同样的权利以完全不同的方式呈现出来,而且这种意识还深入到他的具体的决定和实践——并且不是造成这种决定和实践的停顿,而是给予它们以少许暂时性,减轻它们一点分量。他的行为世界将在个别事情上是特殊的,而在整体上是透明的。他尊重弱者,在似乎不合理的东西中推测合理的内核,确实考虑到差异。他为了现实的东西的潜在性而放宽惯常的现实观的禁锢,揭示出进入未知的各种途径和入口。

即使在这一方面,多重翻译的艺术形式也再次具有特殊的意义。它们直截了当地获得了对个人生存的示范功能。因为在

以后现代的方式发展起来的现代，大多数个人都在各种不同的生活形式之间游移，因而对于他们来说，特别重要的是在异质的思想世界和生活观念之间横向过渡的能力，或者把起源极其不同的因素融为一体的能力。而多重翻译的艺术形式所示范的正是这种东西。它们不是独眼的，而是多重语言的，它们所体现的不是纯粹的大杂烩，而是理智的结合。在这个方向上，今日既呈现出极高雅的生活可能性，也呈现出极高的艺术等级。

* * *

在此，我从总体上考虑到现实意义而为一种观念做辩护；这种观念根本不是如此新颖，而是不断地重新变得具有生命力，并且从来不曾过时，而是始终适时的，这就是把艺术形式翻译成生活形式的观念，是美学转化为感性学的观念，是造就具有感性学权限的生活方式的观念。恰恰这一点，是美学早在 18 世纪就已经形成这件事情的更为深刻的意义。它又重新成为 20 世纪的前哨战的固定主题。这是——在我看来——一个未曾完成的规划，而且是这样一个规划，它在今天不再是精英式的，而是变得更为普遍，推进到我们的生活现实的许多地方。由感知来勾勒并且旨在扩展感知能力和感知重要性的生活形式日益产生。出现了一种“把注意力安装入生活”的现象。[①] 值得强调的是：这并不是单纯涉及到给通常的感知附加这种或者那种感知，而是涉及到对感知的洞见性和定位重要性在原则上的承认。恰恰这一点今天已经呈现出来了。思维——我希望已经根据很好的理由指出来了——不再（敌对地）站在感知的对面，而是一种扩展了的感知对于思维来说成为本质性的，成为它内在的。这正是

① 斯罗椅狄克：《哥白尼式的扩军和托勒密式的裁军》，第 126 页。

“美学思维”这个术语所要表达的。这样一种美学的思维也许能够开辟一些通往未来的道路,但并非因为它是绝对真正的思维,而是因为它变得比以往任何时候都更加必要。

图书在版编目（CIP）数据

德语美学文选 / 刘小枫选编.
—上海：华东师范大学出版社，2006.9
ISBN 7-5617-4802-7
Ⅰ. 德… Ⅱ. 刘… Ⅲ. 美学—德国—文集 Ⅳ. B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 075247 号



上海六点文化传播有限公司
企划人 倪为国

丛书主编 / 刘小枫
特约编辑 / 晏今锋
封面设计 / 闫志杰 刘佳景

西方传统 经典与解释

德语美学文选

刘小枫 选编

统　　筹　储德天
责任编辑　周一民
责任制作　李　瑾
出版发行　华东师范大学出版社
社　　址　上海市中山北路 3663 号　邮编 200062
电　　话　021-62450163 转各部　行政传真：021-62572105
网　　址　www.ecnupress.com.cn　www.hdsdbook.com.cn
市 场 部　传真 021-62869887　021-62602316
邮购零售　电话 021-62869887　021-54340188

印 刷 者　商务印书馆上海印刷股份有限公司
开　　本　890 x 1240　1/32
插　　页　2
印　　张　26.375
字　　数　550 千字
版　　次　2006 年 9 月第 1 版
印　　次　2006 年 9 月第 1 次
书　　号　ISBN 7-5617-4802-7/I·346
定　　价　58.00 元
出 版 人　朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题，请寄回本社市场部或者联系电话 021-62865537)